

MICHAEL WOOD

FİLM

KÜLTÜR KİTAPLIĞI 163

DOST

Michael Wood

Princeton Üniversitesi'nde İngilizce ve karşılaştırmalı edebiyat dersleri vermektedir.

Wood, Michael
Film
ISBN 978-975-298-560-5 / Türkçesi: Nursu Örge
Nisan 2016, Ankara, 185 sayfa
Kültür Kitaplığı: 163; Sanat: 23

FİLM

Michael Wood

DOST

ISBN 978-975-298-560-5

Film
Michael Wood

Türkçesi, Nursu Örge

Yayına hazırlayan, Rojda Yıldırım

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican

Erdal Akalın - Dost Kitabevi
Sertifika No: 12386
Paris Cad. No: 76/7, Kavaklıdere 06680 Ankara
Tel: (0.312) 435 93 70 • Faks: (0.312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

Baskı, Pelin Ofset Ltd. Şti.
Sertifika No: 16157
İvedik Organize Sanayi Bölgesi, Matbaacılar Sitesi
1514. Sokak no: 28-30 Yenimahalle / Ankara
Tel: (0.312) 395 25 80-81 • Faks: (0.312) 395 25 84

İÇİNDEKİLER

Başlarken

Öncelikle bu kitaptaki iki eksiklik için özürlerimi bildirmek isterim. Birincisi, çok beğendiğim halde yer veremediğim –çünkü başka bir şeylere yer vermekle meşguldüm– tüm film, yönetmen, yazar, öykü, düşünce ve olgular için. Elbette, tüm bunları dışarıda tutmuş olmamın pragmatik bir gerekçesi var: Hayat kısa ve dolayısıyla bu çok kısa giriş de öyle. Ne var ki, pragmatizm bir parça üzüntü de vermiyor değil.

Değerlendirmeye aldığım örneklerin büyük bir bölümü Avrupa, Kuzey Amerika ve Japonya'dan. Bunun nedeni de bildiğim ve zihnimde yer eden filmlere ev sahipliği yapmış olmaları ve böylesi bir yaklaşım da düşünceye belli bir güven ve tutarlılık sağlayan bir avantaj katıyor. Ancak, dünyada film yapılmayan hemen hemen hiçbir ülke olmadığı düşünüldüğünde, bu stratejinin ne denli kısıtlayıcı olduğu aşikâr ki bu da ikinci ve daha büyük bir eksikliği doğuruyor. Ya da bir kısmını mı demeliyim; en nihayetinde görmediğim birçok Avrupa, Kuzey Amerika ve Japon filmi de var. İşte, bu eksiklik de bilmediğim ve hiç düşünmediğim tüm bu film, yönetmen, yazar, öykü, düşünce, olgu ve hiç kuşkusuz diğer pek çok unsurdan oluşuyor. Bu unsur-

ların bir kısmı muhtemelen oldukça can alıcı ve eğer onları da göz önüne alabilme şansım olsaydı sinemaya bakış açımda büyük bir değişiklik olacaktı. Onları da bir bakıma prensipte kaçırmış oluyorum. Fakat, bu kitapta öne sürülen ana fikirlerden birinde olduğu gibi, görmediğiniz bir şeyi bilebilirsiniz ancak bilmediğiniz bir şeyi göremezsiniz. Elbette, tüm sinema dünyasını baştan aşağı kat etmek ya da özetlemek mümkün değil ki böyle bir şeye kalkışmış da değilim. Ancak bu mecra ve onun vasıtasıyla şimdiye dek olup bitenlere ve bir zamanlar bir mucize gözüyle bakılır olanın –bizzat yaşamın devinimini haiz yaşam imgeleri– nasıl kanıksanır bir hale geldiğine dair bazı sorular sorabilme umuduyla yola çıktım. Bir şeyler görüyor olmalıyız.

I. Bölüm

HAREKETLİ GÖRÜNTÜLER

Durgun sular

Bir adam, bir kasaba mezarlığında, bir kabrin önünde durmaktadır. Adamda ya da başka bir şeyde en ufak bir hareket yoktur; bir kuş bile geçmez, tamamen kıpırtısız bir dünya. Ancak bu adam bir filmin içindedir, onu daha önce hareket ederken de görmüşüzdür ve birazdan, derin düşüncelerinden ve anılarının büyüsünden sıyrıldığında, yeniden hareket edecek. Bu, John Ford'un *Young Mr Lincoln* (1939) adlı filmi. Ann Rutledge'ın kabri önünde acı ve keder içinde duran Lincoln'ü canlandıran ise Henry Fonda.

Bu çekim ve kare hoşunuza gidiyor ve durduruyorsunuz. Şimdi çok daha farklı görünüyor ve hissettiriyor. Peki bu nasıl olabilir? Durdurulan bir kareyle zaten hiçbir hareketin olmadığı bir sahnenin akışı arasında nasıl bir fark olabilir? Filmi yeniden başlatıyorsunuz ve tekrar durduruyorsunuz. Evet, gerçekten de farklı. Sonra anlıyorsunuz.



Resim 1. Durgun Sular.

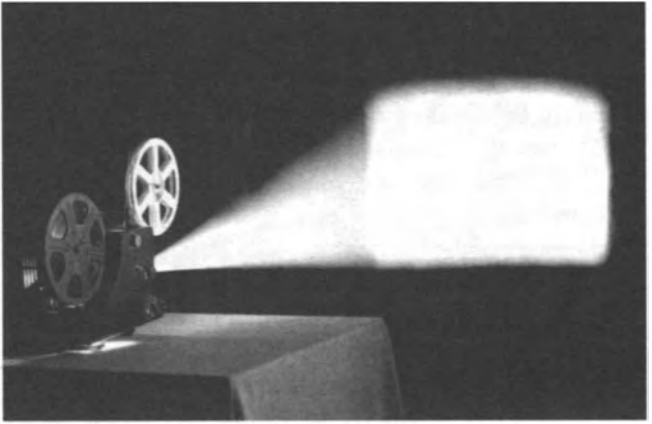
Görüntünün gerisinde bir nehir var ve film akarken o da akıyor, karanlık yüzeyinde buz parçaları süzülüyor. Oysa, durdurulduğunda bir nehre bile benzemiyor, sanki bir bez parçası gibi ve bunun bir nehir olduğunu yalnızca tahmin ediyorsunuz.

Film stüdyoları, ürettikleri filmleri tanıtmak için, filmden gerçek görüntülere yer vermek yerine, uzun bir süre reklam fotoğrafları kullanma alışkanlığındaydılar: Sanki bir film sahnesindelermiş gibi poz veren hareketsiz oyuncuların durağan imgeleri ve sıklıkla da aslında hiçbir filmde yer almamış sahneler olurdu bunlar. Devasa film afişlerinde ise fotoğraflar değil, canlı renklerden oluşan, ticari illüstrasyon dünyasına ait, savurgan bir üslupla yapılmış

grafik betimlemeler olurdu. Her iki uygulama da filmden bir parçanın filmi anlatmak için yeterli olmadığını gösteriyordu ki gerçekten de yetersizdi ve zaten başka türlü olamazdı. Bir filmde durdurulan bir kare, eğer özellikle o şekilde tasarlanmamışsa, asla o filmin bir parçası olamaz. Bir filmin içinde olmayan, durdurulmuş bir kare hiçbir şey değildir, hatta bir fotoğraf bile. *Young Mr Lincoln*'de her şey durmuş olabilir, ancak nehir hâlâ akmaya devam eder; eğer su da durmuşsa artık o bir film değildir.

Gelgelelim, Galileo'nun söylediğinin aksine, su da aslında hareket etmez. Bir film tam da bu hiçbir şey olmayan –ta ki saniyede 24 kare gibi doğru bir hızda (ya da bir zamanlar olduğu gibi 18 kare) yansıtılana kadar– durağan görüntülerden oluşur. O andan itibaren artık gerçek nehri görmeye başlarız; sahte Abraham Lincoln'ün değil, gerçek Henry Fonda'nın arkasındaki. Yalnızca aslında var olmayan bir devinim görmeye başlamakla kalmayız, aynı zamanda kareler arasında hızla geçip giden siyahlıklar da gözümüzden kaçar ya da beynimiz bunu büyük bir ustalıkla bizden gizler. Mary Ann Doane, ekran üzerinde "gerçek zaman" denilen ifadeye istinaden, "bu zamansal devamlılık" için şöyle der: "Kareler arasındaki kısımların simgelediği yitiklik, kayıp zaman onun peşini asla bırakmaz. Bir film gösteriminde izleyici toplam akış süresinin yaklaşık yüzde 40'ında algılanmayan bir karanlığın içinde oturur."

Çoğu filmde izleyicinin büyük bir kısmının bu ışık ve hareket deneyimi içindeyken gerçekten de böyle bir yitiklikten mustarip olup olmadıklarından doğrusu emin değilim. Ne görüyorsak onu görürüz: Hareket. Bu neticeye ise ancak 1895'te tamamen erişir hale geldik, çok geçmeden



Resim 2. Karanlıktaki ışık.

de içten yanmalı bir motor sayesinde atsız arabalar yapmayı ve ondan çok kısa bir zaman önce de uçakları nasıl havada tutabileceğimizi öğrendik. Gelgelelim, bir film izlerken aslında ne gördüğümüzün esas yapısını anımsamak hâlâ ilgi çekici bir unsur. Hatırlamakta fayda olan bir diğer şey de, süreklilik söz konusu olduğunda, –gerçek dünyaya ait olan dahil–tüm hareket algısının aslında yanıltıcı olduğu. Beyin hiç durmaksızın uyaranlara maruz kalır ve bunları anlamlandırır, adım adım ilerleyen ya da duran bir dünyaya ait resimler gibi görünür bir hale getirir. Deyim yerindeyse, gerçeklik gözlerimiz tarafından kaydedilir ve beynimizde düzenlenir. "Göz her hareket ettiğinde retinaya görsel sahnenin bir bölümünün bir, enstantane'sini verir; ancak beynin süreklilik arz eden bir dünya yanılgısını

yaratabilmesi için bu durağan görüntüleri bir araya getirmesi gerekir. Öyle ki, bu karmaşık sürecin nasıl işlediğini sinirbilimciler dahi tam olarak açıklayamıyorlar." Hareketin olduğu bir yerde beynin yaptığı şey bir film izlemek değil, ama bir film yapmaktır; burada beyin aynı anda hem yapımcı, hem yönetmen, hem de sinema salonudur.

Filmler hem hareketi yakalar, hem de onu yaratırlar ve bunu da az önce tarif ettiğim sihirli yöntemle gerçekleştirirler: Hız ve ışığın bir karışımı. Bu sihrin nasıl işlediğini anlamış olsak ve onu teknoloji olarak adlandırsak dahi, yine de, büyüsünden hiçbir şey kaybetmez. Durağan olan aynı anda hem durur, hem de hareket eder. Ama sonra kendimize, sözcüğün en genel anlamıyla, gördüğümüz şeyin bir yanılsama olmadığını hatırlatmamız gerekir: "Sahte bir izlenim oluşturarak aldatan ya da kandıran bir şey" (*Oxford English Dictionary*). Bir filmin yarattığı izlenim sahte olanın pekâlâ tam aksi de olabilir. Hareketi gerçekten görüyoruzdur ve hareket de çoğu zaman gerçektir. Sinemanın meşhur anlarından birinde, Fransa'da bir tren istasyonunda biz de olsaydık, gelen treni biz de görüyor olurduk, yani onu kamera uydurmuş falan olmazdı. Ve şu anda ekranda izlediğimiz, Lumière Kardeşler'e ait *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895) adlı eski filme ait bu bölümde gördüğümüz, salt teknolojiden ibaret değildir. Gördüğümüz, kayıp hareketi yerine koymamızı ve süratle geçen boş alanları gözden kaçırmamızı sağlayan teknolojinin bir sonucudur. Bize musallat olan bir şey varsa, o da rakip bir görüntüden ziyade bir durum bilgisidir – görünmez gerçeklik, görünür olanın dünyasına ve sıklıkla da son derece gerçekçi hayaletlere musallat olmuştur. "Kime

inanacaksın, bana mı yoksa kendi gözlerine mi?" Bu, Chico Marx'ın *Duck Soup*'ta (1933) Margaret Dumont'a yönelttiği sorudur ve erken sinema kuramı adına en müthiş anlardan biridir. Bu konuya bölümün ilerleyen kısmında yeniden döneceğim. Kendi gözlerimize inanmak zorundayızdır, en nihayetinde başka çaremiz yoktur. Fakat, yine de, bazen başka faillere de (agents) inanmak zorunda kalabiliriz.

Algılanamayan karanlık ve aynı anda var olan ve olmayan hareket düşüncesinde hem boş yere umutlandıran, hem de tutarsız bir şeyler var; Joseph ve Barbara Anderson'un kaleme aldığı, filmdeki hareketin hem gerçek, hem de gerçekdışı olarak sunulduğu iyi bilinen bir makalede bu konuya dair ilginç bir felsefi kayma görülür. Şöyle yazarlar: "Görsel sisteme göre bir filmdeki hareket gerçek bir harekettir." Ve devam ederler: "Bir filmdeki münferit görüntülerin gerçekten hareket etmediklerini biliyoruz; dolayısıyla hareket algımız da aslında bir yanılsamadan ibarettir." Gördüğümüz şey başka, bildiğimiz şey başka; ancak, görünen o ki, bu durum hakkında konuşmaya kalktığımızda da kendimizle çelişmeden edemiyoruz. Mesele, imge hareketinin gerçek görünüp görünmemesinden ziyade, bir yanılsama olması. Anlık algı sistemimiz söz konusu olduğu sürece gerçek, analiz edildiğinde ise durağan karelere bölünerek parçalanmaktan kaçamıyor. Deyim yerindeyse, farklı hızlarda bakma meselesinden ibaret.

Bir film nedir? Film nedir? Eğer bu kitabı aldıysanız, sadece bir göz atmak için bile olsa, bu sözcüğün hangi anlamda kullanıldığını biliyor olacaksınız. Örneğin, muhtemelen, gözlerdeki kataraktlardan bahsedildiğini ya da

Webster's Dictionary'deki "*a thin skin*" (ince deri), "*haze*" (pus) ya da "*mist*" (sis)* veya sarma malzemesi olarak kullanılan streç filmin kastedildiğini düşünmüyorsunuzdur. Tüm bunlar için çok kısa bir giriş kitabı gayet hoş olurdu elbette ama hiç kuşkusuz beklediğiniz başka bir şey. Veya, öyle tahmin ediyorum ki, aklınıza ilk anda bir başka sözlükte yer alan şu karşılık da gelmiyordur: "Herhangi bir maddenin çok ince yüzeyi ya da tabakası." Gerçi, bu tür tabakalardan biri de hareketli görüntüleri yakalayan ve saklı tutan bir maddeyi kaplar ki bu da hedefimize biraz daha yakın.

Bir film, hareketli görüntülerin ya da görüntü hareketlerinin bir perdeye aktarılmasını sağlayan bir projektörde döndürülen ve bu tür bir malzemeden elde edilmiş bir rulodur. Ve, elbette, aynı zamanda bu tür imgeler üreten sanat dalı ve endüstri gibi, ekrana yansıtılana da film denir. "Film yıldızı" ya da "film eleştirmeni" gibi tabirleri de bu bağlamda anlarız; buradaki anlam bir yönden oldukça geniş olabilirken, bir başka yönden ise oldukça dar olabilir. Film yıldızları genellikle belgesellerde ya da amatör filmlerde rol almadıkları gibi, hayranları da onları kurgusal rolleriyle karıştırmaya bayılırlar. Aksi belirtilmediği takdirde, bir film dendi mi akla çoğu zaman belli bir uzunlukta, hayali insanların ayrıntılı öykülerinin anlatıldığı, bir tiyatro oyunu ya da bir romanın sinemadaki kuzeni olarak

* Bu üç İngilizce tanım ve sözcük, *film* sözcüğünün İngilizcede olup Türkçede olmayan farklı karşılıklarının da bulunduğunun vurgulanması amacıyla verildiği için oldukları gibi tutuldu ve Türkçe karşılıkları parantez içinde belirtildi. (ç.n.)

düşünebileceğimiz ve halkın tüketimine sunulmuş uzun metrajlı bir film gelir. Uzmanların dediğine göre, istatistiksel açıdan bakıldığında, üretilen filmlerin çoğu aslında bu tür filmlerden oluşmuyor; gene de, bu şekilde kullanımı çok daha yerinde ve kesinlikle anlaşılır.

Aşağıda *Oxford English Dictionary*'de yer alan iki karşılık var:

> Bir öykünün, oyunun, vakanın, olayın vb. sinematografik betimlenişi; bir sinema performansı; sinema.
>
> Film-yapımı sanatın bir dalı olarak kabul edilir.

Film-yapımı kavramı ve ona eşlik eden film-izleme etkinliğini açmak isterim. Bir arada düşünüldüklerinde, bu iki pratik, bir sanat formundan ve bir eğlence çeşidi olmaktan daha fazlasını ifade ederler. Bir an için buna bir kurum diyelim: Tek bir makara etrafına sarılan ya da rulo haline getirilen bir girişimle kültürel ritüelin birleşimi.

Ve bu kitap boyunca zihnimin bir köşesinde filmin bir diğer anlamını daha saklı tutacağım: Çekim görüntüsü (footage), gerçek ya da hayali, kısa ya da uzun, herhangi biri tarafından ya da herhangi bir film teknolojisiyle üretilmiş, herhangi bir hareketli görüntü grubu olarak film – "çekim görüntüsü" teriminin uzamsal boyutu yok olduğunda bile. Benim esas temamı –ki esas temam temel ya da ana kullanımıyla filmdir– bu oluşturmasa da, okurun terimin diğer anlamlarını bir yana bırakarak filmi *her zaman* çekim görüntüsü anlamında kullanacağımı dikkate almasını istiyorum. Hollis Frampton'un da dediği gibi: "Filmler çekim görüntülerinden yapılırlar, serbest gezinen

dünyadan değil." Bu doğrultuda, bir film sadece hareketi depolar ve gösterir ve işte tam da bu yüzden çok kıymetlidir (ya da ondan nefret edilir veya yasaklanır). Lumière Kardeşler'in filmleri de elbette bu kıstastadırlar ve Georges Meliès'ninkiler de öyle; bu kıstas, onların ortalarında bir yerlerde tanımlanmaya başlar. Öte yandan, haber filmleri, şimdiye dek yapılmış her uzun metraj film, tüm belgeseller, film içeren tüm sanatsal yerleştirmeler, tüm güvenlik kamerası görüntüleri, tüm müzik videoları, televizyonda gösterilen tüm film klipleri, canlı yayımlanmayan tüm televizyon programları, bir bebeğin ilk gülümsemesini gösteren tüm amatör filmler ve cep telefonlarına kaydedilip e-postalarla tüm dünyaya yayılan her politik gösteri veya isyan görüntüsü de bu kıstasa uyar. Bu tür bir çekim de, ister çok uzak ister çok yakın bir zamana ait olsun, geçmişi hâlâ canlı ve hareket halindeymişçesine betimler. İzleyicinin doğrudan ulaşamayacağı (genellikle) bir zaman ve mekânı yansıtır ve içerik bakımından da çoğu zaman müthiş bir gerçeklik hissi yaratır. Çekim görüntüsü olarak filmle olan ilişkimiz, film olarak filmle olan ilişkimizin de bir parçasıdır.

Pek çoğumuz ekranda beliren görüntülerin hareketleri karşısında bir noktada muhakkak şaşırmışızdır. Hatta eskinin hantal aygıtları bile bizi hâlâ bu duruma sokabilir. Hatırlıyorum da, 1980'lerde D. W. Griffith'in *Way Down East* (1920) filmini izlemiştim. New York'ta bir sinemada gösteriliyordu ve seyirci neredeyse tüm film boyunca kıkırdamıştı. Doğruya doğru, film başka bir gezegende geçen aşırı duygusal bir melodram hissi veriyor – 19. yüzyıl ortalarından fırlamış gibi. Sonra, Lillian Gish dosdoğru devasa

bir şelaleye doğru ilerleyen bir buz kütlesi üzerinde mahsur kalınca, herkes suspus oldu. Ve son ana kadar sürüklenip tam düşecekken kurtarılışından sonra, az önce arkamda dudak bükerek oturan kişinin içi rahatlamış bir şekilde "çok şükür" diye mırıldandığını duyabildim.

Filmlerde hiçbir şey gerçekten ölmez – öyle ki, ölü bedenler bile hareket halindedirler; tabutlarında nasıl taşındıkları bazen birden fazla açıyla gösterilir. Uzun zaman önce, Virginia Woolf film üzerine şöyle demişti: "Parçası olmadığımız bir yaşamı olduğu gibi görebiliyoruz." Elbette, yaşamı olduğu gibi gördüğümüz tam olarak doğru bir tespit değil, ancak gördüğümüz şeyin yaşayan bir şey olduğu ve herhangi bir başka temsilden çok daha canlı olduğu kesin – aslında temsilden ziyade bir iz bu. Onun bir parçası olmayışımızı bu denli tuhaf, neredeyse imkânsız yapan da işte bu.

Oysa, tam da bu film ve çekim terimlerinin maddi anlamları miadını dolduruyor ve onları cep telefonlarıyla ilişkileri bağlamında daha şimdiden yanlış kullanmış bulunuyorum. Dijital bir kamerada ne makara vardır ne de uzunluğu ölçülebilecek bir şey. Ne var ki, bu terimlerin ortadan kalkması da pek olası görünmüyor. Ola ki bu gerçekleşti, o zaman, bir zamanlar ifade ettikleri şey başka şekilde adlandırılabilir: Düzenlenmiş hareketli görüntü grupları, düzenlenmesi pek mümkün olmayan hareketli görüntü dizileri. Bu bağlamda, boş filmle çekim görüntüsü arasındaki –ya da ileride karşılık gelecekleri öğeler arasındaki– ayrımı düşünmek faydalı olacaktır. Boş film, filmlerin (yansıtılabilir nesneler) üzerine çekildiği filmdir (maddi anlamda). Çekim ise izlenebilir filmdir.

Film elbette fotoğraftır ya da onun formlarından biridir. Buradaki temel unsur, ortak teknolojik kökenleridir ve bir mecra olarak filmin otoritesini ve albenisinin esas kaynağını oluşturur. Ya da, daha kesin olmak gerekirse, otorite ve cazibenin kaynağı, bu köken çevresinde inşa ettiğimiz fikirler bütünüdür.

Bu fikirlerin tümünde, bir fotoğrafın mutlaka gerçekliğe dair bir şeyler açığa çıkaracağı anlayışı vardır – sanki her sahne bir suç mahali olarak okunabilirmişçesine. Walter Benjamin'e göre, bir fotoğrafa bakıldığında "bakan kişi karşı konulmaz bir arayış itkisine kapılır (...) ufacık bir olasılık arayışıdır bu (...) gerçeklik bu olasılıkla özneyi adeta dağlamıştır". Bir fotoğraftaki kişiler hakkında, fotoğrafçının onları ele geçirmesinden öncesine ve sonrasına dair bir şeyler bilmek için "bastırılamaz bir arzu"yla dolup taşarız. Kamera, sanatı hedeflese dahi, yine de sanat anlayışının kıyısından geçip gider ve karşımıza Benjamin'in "optik bilinçdışı" dediği şeyi çıkarır. Tek-resim sinemasının bize gösterebileceği tüm detayları kastetmektedir –Muybridge'in koşan bir atın bir noktada dört ayağının birden yerden kesildiği anı göstermesi– ve kimsenin göstermeyi veya bulmayı hedeflemediği en ufak yüz ifadeleri, beliren ilk kırışıklıklar, yüzün belli belirsiz asılışı, gözlerin ardındaki korku ve "anlamlı fakat kendilerine kâbuslarda saklanacak bir yer bulacak kadar sinsi, görsel dünyaların en küçük şeylerde dahi bulunan fizyonomik yönleri" de bunlara dahildir. "Fotoğraf saf durumsallıktır, başka bir şey değil," der Roland Barthes. "Fotoğraf sanki her daim

kendi göndergesini de beraberinde taşır." Stanley Cavell bizlere bir filmin her zaman bir şeyin filmi olduğunu hatırlatır: Sahne yapay bile olsa, yine de gerçek bir yapay sahnedir. Burada kastedilen, kameranın asla yalan söylemeyeceği değil, asla gözlerini kapatamayacağıdır. André Bazin şöyle der: "Fotoğraf ve sinema gerçekliğe olan takıntımızı kalıcı olarak ve özü itibariyle tatmin etmeyi başarmış keşiflerdir."

Tüm bunlar fazlasıyla çarpıcı ve belki bir parça ayartıcı veya pek yerine oturmamış söylemler gibi durabilirler. Fotoğrafların kalemle çizilmemiş ya da insan eliyle boyanmamış olmaları, onun yerine bir makine aracılığıyla ışığın izini sürmeleri, gösterdiklerinin gerçek olduğunun garantisini vermez. Durumsallığı kameradan daha iyi yakalayacak başka hiçbir aygıt yoktur. Elbette, yakaladıkları her an durumsal değildir – spontane bir biçimde çekildikleri sanılan ancak öncesinde tüm ayrıntılarına kadar tasarlanmış fotoğrafları düşünün. Bir fotoğrafın her zaman göndergesini beraberinde taşıması da yine şart değildir. Gönderge de pekâlâ sahte olabilir: Örneğin, bendeki bir fotoğrafta Kraliçe Victoria aslında hiç tanışmadığı Başkan McKinley ile çay içerken görülüyor. Benjamin kameranın bizim çoğu zaman göremediğimiz şeyleri görebildiğini söylemekte haklı –eski fotoğraflardaki akrabalarımızın yüz ifadelerinden pek çok şey çıkarmamızın ve duygulanmamızın (bazen) nedeni de tam olarak bu– ancak bir fotoğrafın aslında her zaman başka bir şeyin fotoğrafı olduğunu hatırlatan etki oldukça zayıftır. Elbette, hiç var olmamış olsa Kraliçe Victoria'nın bir fotoğrafına da sahip olamazdık, fakat bu açıdan bakarsak hiçbir tablo da olmazdı ve Kraliçe Victoria'nın gerçek

balmumu heykelinin fotoğrafı bize balmumu heykellerden başka ne anlatabilir, emin değilim. Ve, son olarak, fotoğraf ve sinemanın gerçekliğe olan takıntımızı –böyle bir şey varsa eğer– tatmin edebileceğini söylemek de doğru olmaz, çünkü bunu hiçbir şey başaramayacak.

Eğer arkadaşlarımın veya ailemin fotoğraflarını (dijital veya analog) görürsem, onları hemen tanırım ve onları belirli bir yerde görüyorsam da fotoğrafın bunun bir kanıtı olduğuna inanırım. Benzer biçimde, benim görüntüm de eğer bir banka soyarken güvenlik kameralarına yakalanmışsa, hâkimden fotoğraf tarihine dayalı bir savunmaya sempatiyle yaklaşmasını bekleyemem. Aslında, Benjamin ve Barthes'ın bize tarif ettiği ve Cavell ile Bazin'in özellikle vurguladıkları, fotoğraf ile dünya arasındaki fiili ve özgün ilişkiden ziyade, bu ilişkiye dair yoğun ve belirgin hislerimizdir. Bu yazarların dikkatlerini çeken bu nokta konusunda yanıldıklarını düşünmüyorum, ancak nedense bu şekilde okunmaya yol açan ifadeler kullanmışlar. Örneğin, Bazin "fotoğrafın koşulsuz inandığımız irrasyonel gücü"nden bahseder – koşulsuz bir inanç kültürel dahi olsa, kaçınılmaz bir olgunun kabullenilmesiyle aynı şey değildir; ama bu ayrımı hemen yapabilmek de her zaman mümkün olmayabilir. Güç ve inancın kaynağını belirleyen, teknoloji hakkında bildiklerimiz olabilir – fotoğrafların dünyayı temsil etmekten ziyade kopyaladıkları olgusu; ne var ki, birçok ve belki de çoğu durumda, bunun kaynağı, imgedeki benzerliğin olağanüstü gücü olmalı.

Fotoğraflardaki gerçeklik etkisi kadar gerçek bir etki yoktur ve insanların şimdiye kadar bu anlamda ulaştıkları en iyi etkidir. Bazin gerçeklik takıntısı derken bundan bah-

sediyor olmalı – esas takıntımız gerçek değil, Aristoteles'in "mimesis" dediği, gerçeğin röprodüksiyonları aslında. Açık ve anlaşılır olduğu ileri sürülen *Poetika*'daki birçok ilginç önerme arasında en ilginçlerinden biri de, Aristoteles'in düşüncesine göre, imitasyondan aldığımız keyfin ilksel bir içgüdü ve evrensel bir haz olduğudur.

> Deneyime dayalı olgular bize bunu kanıtlamaktadır. Kendi hallerindeyken bakmaktan rahatsız olduğumuz nesnelerin tıpatıp benzerlerine keyif alarak ve uzun uzun bakabiliyoruz: Sözgelimi bayağı hayvan formları ve ölü bedenler.

Aristoteles filmleri görse herhalde bunlara bayılırdı, özellikle de korku filmlerine! Daha sonra hemen lafı toparladığı ve tüm bunlarla öğrenmeyi ne kadar çok sevdiğimizi anlatmak istediğini söylediği doğru, ancak, buradaki saf ve ilkel hazzın varlığı da aşikâr. Gerçeğin daha ayrıntılı bir biçimde kopyalanışına duyduğumuz arzunun hakikaten sonu yok gibi görünüyor, ki onu körükleyen de bizzat simülasyondan aldığımız haz olmalı.

Bu haz ve hususların, *The Tempest*'ın en eski (1908) film versiyonlarından birinde mükemmel bir biçimde sahnelendiğini görürüz. Filmin yönetmeni, 1901 ve 1916 yılları arasında 250'den fazla kısa film çekmiş olan Percy Stow'dur (1876-1919). Prospero'nun hem makyajı hem de oyunculuğu abartılıdır ve dekor olduğu açıkça belli olan bir mağarada havai fişekler patlatmaktadır. Kameranın göndergeyi her zaman yakaladığı iddiası burada hiçbir işimize yaramıyor, en azından şimdilik. Tek sıkıntımız, bu

kadar çok gerçek dekor görmek zorunda kalmış olmamız. Fakat, sonra dekorun arasından bir yerden denizi görüyoruz. Gerçek denizi. Tabii bu aslında gerçek denizin fotoğrafı, ya da gerçek suyun (sahnenin bir stüdyo tankında çekildiğine şüphe yok). Karanlık dalgalar kıvrılarak bize doğru gelmektedir; üzerlerindeki köpükler ise doğanın hareket halindeki durumunu en ikna edici biçimde yansıtan bir öğe görevi görür, ki asıl ürkütücü olan da budur, çünkü denizi sahte kayadan yapılmış gerçek bir dekorun arasından görmekteyizdir aslında. Neler oluyor burada?

Birincisi, deniz olabildiği kadar gerçek görünse de, yine de kafamız karışmaz. Bunun bir film olduğunu biliriz ve Lumière'in treninin onları ezip geçeceğinden korkan ilk izleyicilerinin aksine ıslanmaktan korkmayız. İkincisi, bu denizin gerçekten de belirli bir hızda yansıtılan bir dizi durağan fotoğraftan oluştuğunu da düşünmeyiz, ki bence zaten mümkün de değil bu. Gördüğümüz şey bu değildir. Bu sadece bir imgedir ama hareket halindeki bir maddenin hareket eden imgesidir. Eğer daha önce deniz görmüşsek, evet, bu deniz deriz, ama eğer hiç görmemişsek, o zaman, ki Aristoteles de benzer bir durum için bu önermeyi yapar, "aldığımız hazzın kaynağı imitasyon değil, onun gerçekleştirimidir (...) ya da buna benzer bir nedendir". Ama hayır, böyle olamaz, aldığımız hazzın nedeni, perde üzerinde, hiç görmediğimiz denizin apaçık gerçekliğini andıran bir şeyi görüyor oluşumuzdur ve Aristoteles imitasyonla ilgili fevkalade ukalaca ("ya da buna benzer bir neden") iddiasından tamamen vazgeçmeye yanaşsa dahi, kesin olan şu ki, kavramsal açıdan epey ilginç ve zor bir diyardayız.



Resim 3. Gerçek fotoğraf hilesi.

Kime inanacaksınız?

Şimdi, Mussolini yasakladığına göre tehlikeli olması gereken *Duck Soup*'taki ilk film kuramı örneklerinden biri dediğim ana geri dönmenin tam zamanı. Filmin müthiş derecede olasılıksız olay örgüsü, şifresi yalnızca Margaret Dumont'da olan bir kasada saklanan birtakım planların çalınmasına dayanıyor. İtalyan aksanlı Chico, esprili bir şahsiyete sahip Groucho'yu yatak odasındaki dolaba kilitlemiştir ve dolabın kapağını yumruklayarak sızlanan tutsağın sesini duyarız ["Ya beni buradan çıkar ya da bana

bir dergi yolla", "Hele bir avukatım hukuk fakültesinden mezun olsun, senle o zaman görüşeceğiz"; bu arada, Chico, Groucho'nun kılığına girer (uzun beyaz bir gece entarisi, bir takke, bıyık, gözlük ve puro)]. Chico, Margaret Dumont'nun odasına doğru seyirtir. Margaret onu görünce hiç şaşırmaz ama aksanını garipser ve neden böyle konuştuğunu sorar. Chico, belki bir gün İtalya'ya gidebileceğini, o yüzden pratik yaptığını söyler. Margaret kasanın şifresine bakmak için arkasını döner ve aynı şekilde Groucho'nun kılığına girmiş olan dilsiz Harpo odaya girer – o da Chico'yla birebir aynı kıyafeti giymiştir. Chico yatağın altına saklanır. Margaret Dumont üzerinde şifre yazan bir kâğıdı Harpo'ya uzatır ve kaldığı yerden konuşmaya devam eder. Harpo, Groucho'nun her çeşit yüz ifadesini taklit eder ama hiç konuşmaz (pek tabii ki, sonuçta, o, dilsiz Harpo'dur). Harpo entarisinin altında duran klaksonla garip sesler çıkarır ve sesinin biraz çatallı çıktığını düşünen Margaret Dumont ona bir şey içmek isteyip istemediğini sorar. Margaret arkasını döner ve Harpo o esnada yatağın altındaki Chico'ya bakar. Margaret elinde suyla dönerken fişek gibi odadan çıkar. Margaret üzerindeki geceliği çıkarmaya başlar ve az önce hızla odadan çıktığını gördüğü Chico'nun hâlâ orada olduğunu görünce şoke olur. Daha demin çıktığını görmemiş miydi? Öyle bir şey olmadığı yanıtını alan Margaret, "Ama kendi gözlerimle gördüm," der. Chico da ona, "E kime inanacaksın, bana mı yoksa kendi gözlerine mi?" cevabını verir.

Bu, retorik bir sorudur ve bir bakıma haksız da değildir. Odayı hiç terk etmemiştir. Ve Margaret'in kendi gözlerine inanmak konusunda sıkıntı yaşadığının da herkes kadar

farkındadır. Hem onu hem de Harpo'yu Groucho sanmıştır. Ama Chico'nun aksanını bir çırpıda kaptığını düşünürsek, kulaklarına inanmak kısmında biraz daha iyi olduğu söylenebilir; fakat, sonra, Chico'ya ya da verdiği saçma cevaba hemen inanarak yanılır. Ve sonrasında Harpo'nun sessizliğini duymayarak ve klaksondan çıkan sesle bir öksürük sesini ayırmayı beceremeyerek işitsel olarak daha da büyük bir yanılgıya düşer.

Ve Chico'nun odayı hiç terk etmediği iddiası her ne kadar doğru olsa da, gene de eksik kalır. Chico yatağın altında saklanıyordu ve Margaret'in görüş açısından çıkmıştı. Diğer türlü onun odadan çıktığını gördüğünü sanması imkânsız olurdu – aslında Harpo'nun çıktığını görmüş, ancak Groucho sandığı kişinin Chico olduğunu düşünmüştü. Daha da önemlisi, onu yanıltan şey kendi gözleri değil, iki kardeşin kılıklarıydı. Görsel benzerliğin burada yeterli olmasında çok tuhaf bir yön de var. Sanki iki değil de bir kardeş var ve Groucho Marx olmak için de gereken tek şey bir aparat seti: Bıyık, puro, gözlük, gece entarisi ve takke – yürüyüş tarzında da ufak bir dokunuş. Bu doğrultuda bakarsak eğer, belki de Groucho bile Groucho'nun bir taklidi olabilir.

Ortada üç Groucho olduğunu biliyoruz, çünkü iki tanesinin onun kılığına girdiğini görmüştük; ama o zaman da gözlerimize inanmış oluyoruz. Bu durumda, gözlerimiz, benzerliği kılık değiştirme gerçekleşir gerçekleşmez kabul etse dahi, yine de bize birilerinin kılık değiştirdiğini söyler. Margaret Dumont'un ise bundan haberi yoktur ve, enayiliğine gülmemiz bir tarafa, zaten bu haliyle bile yeteri kadar absürd olan böylesi bir ülkenin başbakanının bir

an için bir, hatta iki dublörü olduğundan şüphelendiğinizi düşünün, acaba o zaman nasıl bir dünyada olmak zorunda kalırdık? Bir Marx Kardeşler filmi olurdu bu belki de, ancak işin asıl esprisi, Margaret'in bundan şüphelenmesinin imkânsızlığı ve iki kardeşin sanki hep böylesi bir dünyada yaşamışlar izlenimi vermeleri. Groucho'nun hızlı New York ağzını Chico'nun abartılı İtalyan aksanından ve her ikisini de Harpo'nun sessizliğinden ayırmak belki de ancak bir Marx Kardeşler filmine hapsolunca imkânsız hale geliyordur.

Peki o zaman Margaret Dumont kime inanmalı? Gözleri doğru söylüyor söylemesine, ama onlardan aldığı bilgiden yaptığı çıkarım yanlış. Fakat, yine de, onun yerine, karşısında duran kişiye de inanamıyor, çünkü onun anlattığı hakikat daha büyük bir yalanın yalnızca bir parçası: O olması gereken kişi değil.

Ve biz kime veya neye inanacağız? Tabii ki herkese ve her şeye. Gördüğümüz bir şeyi görmemiş gibi, duyduğumuz bir şeyi duymamış gibi davranamayız. Asıl soru, başka ne yapabileceğimiz. Görsel kanıt, tüm filmlerin en önemli dayanağını oluşturur. "Dayanak" derken, onun bu mecraya özgü bir karakteristiğe sahip yollarla kullanıldığını kastediyorum. Bazen kanıtlar son derece sağlamdır; belgesellerin ve haber programlarının da böyle olması ve, Patricia Aufderheide'nin yerinde deyişiyle, bize "birazdan göreceklerimizin ve duyacaklarımızın gerçeğe ve hakikate dayandığına dair (...) bir taahhüt" vermesi gerekir. Kuşkusuz, bir taahhüt kanıt yerine geçemez ama sonuçta hiçbir şey mükemmel değildir. Genellikle, bir dizi ek bağlantı kurabilirsek eğer, görsel kanıt bizi artık ikna edebilir – işa-

ret edilen tarihsel veya kurgusal dünya kafamızda yerine oturur ve sonuçtan tatmin oluruz. Bazen, Hitchcock'da ise sıklıkla, apaçık kanıt bile aslında bir yalan olabilir. Eğer *North by Northwest*'i (1959) izliyorsak, gözlerimiz bize kollarında ölmüş birini ve elinde de bir bıçak tutan bir adam gösterir. Tabii bunu gören herkes doğal olarak canlı olan adamın ölmüş adamı katlettiğini düşünecektir, ki filmde de hemen herkes böyle düşünür. Peki kime inanacağız? Cary Grant'e mi yoksa gözlerimize mi? Çoğu zaman, film mecrasının en ilginç unsurlarından biri cereyan etmeye başladığında, gördüğümüz/duyduğumuz ile inandığımız şey arasındaki gergin bir diyalog, kendi gözlerimize ve kulaklarımıza inanmanın yoğun cezbediciliğini de –ki bu cezbedicilik bence mecranın vazgeçilmez bir öğesidir ve en güçlü hissedildiği alan da sinemadır– pekiştirerek, bu unsurun tamamını yapılandırır.

Hiç kuşkusuz, sadece bakmakla bir bardak sütte zehir olup olmadığını anlayamayız, ancak bu da büyünün ve bize yalnızca bakmanın neredeyse yeterli olduğu hissini veren Hitchcock'un *Suspicion* (1941) filmindeki sinsi psikolojinin bir parçasıdır. İşte Cary Grant, şu şaibeli tiplemelerin ustası, Joan Fontaine'ın yatak odasına giderken, elindeki tepside duran bardaktan gözlerimizi alamayışımızın nedeni tam da bu. Ya da, daha ziyade, bu tuhaf dürtümüz –sanki rolünün hakkını vermesini istediğimiz bir dostumuz ya da akrabamız gibi algıladığımız görselden yana bir önyargı diyelim buna– bunu çok iyi bilen Hitchcock tarafından daha da şiddetlendirilir ve sütün içine koyduğu bir ampulden yayılan ışık bize hayati bir bilgiye mazhar olduğumuz duygusunu verir.

Görünen üzerinde oynanan oyunların önemli bir unsurudur bu: Bilmeye ait diyarlarda yaşanan bu endişe ve maceralar ve bir türlü kendi gözlerimize inandığımızı söyleyemeyişimiz. Yalnızca onlara inanamadığımızı söyleyebiliriz ve o zaman bile gördüğümüz şeyi görmediğimizi düşündüğümüzü kastetmeyiz. Aynı durum "başıma gelenler gerçek olamaz" dediğimiz zaman da geçerli. Öyle deriz çünkü gerçektir ve keşke böyle olmasaydı demenin bir yoludur. Tüm bunlar şu anlama geliyor: Bazı durumlarda –özellikle de filmlerde yaratılan ve istismar edilen durumlarda– görmek çürütülemez, ancak diğer hikâyelerle tamamlanarak bir bağlama oturtulabilir.

Hızlı bir tarihçe

Bu kitap bir film tarihçesi değil, hatta hızlandırılmış bir tarihçe bile değil, fakat zamanın neresinde olduğumuzu bilmekte fayda var. Her şey çok daha farklı olabilirdi. Sözgelimi, eğer hareketli görüntüleri kaydedebiliyor fakat bunları yansıtamıyor olsaydık ya da sofistike bir dikiz şovu sunmaktan öteye gidemeyip bunları tek seferde yalnızca tek bir kişiye yansıtabiliyor olsaydık nasıl olurdu? Kaydedilenleri belli sayıda kişiye yansıtabiliyor olsak ama bu temaşa bir panayır alanı ya da varyete dışında asla rağbet görmese nasıl olurdu? Ya da, diyelim ki, filmleri asla sırf eğlence amacıyla değil de yalnızca bilimsel ve sanatsal gerekçelerle göstermeye karar verseydik? Projeksiyon aygıtı geniş kitleler için değil de yalnızca evde kullanılsaydı – yani, sinemadan önce televizyon icat edilseydi?

Bu olasılıklardan bahsetmemin nedeni, alternatif bir tarihçe önermekten ziyade, herhangi bir gerçek tarihin ne denli tikel ve durumsal olduğuna işaret etmek. Filmin uzun tarihöncesini de bu denli ilginç kılan unsurlardan biridir bu. İnsanlar antik çağlardan bu yana –İsa'nın doğduğu zamanlarda Mısır ve Roma'da yapılmış denemeler var– harekete ait görüntüler oluşturmaya ve görmeye karşı özel bir ilgi duydular ve 19. yüzyıla gelindiğinde artık dünyanın her yerinden, adları bile başlı başına bir harikalar kabinesini andıran icatlar fışkırmaya başlamıştı: Zoetrope, Eidophusikon, Tachyscope, Chromatrope, Eidotrope. Özellikle de Étienne-Jules Marey ve Eadweard Muybridge'in hareket üzerine çalışmaları oldukça önemli ve büyüleyici olmuştu; hareketin durdurulması konusunda yakalanan muazzam ustalığın, hareketin inandırıcı görüntülerine kapı aralamakta vazgeçilmez bir prelüd olduğunu düşünmek gerçekten de baş döndürücü. Bugün bile film dünyasının ilk zamanlarını anlamak için yapmanız gereken tek şey eski bir *flicker book*'un (çizimlerden ibaret sayfaları hızla çevrildiğinde animasyon etkisi yaratan kitaplar, ç.n.) ya da bugün çocuklar için hazırlananlardan bir tanesinin sayfalarını hızla çevirmek. Arlene Croce, 1987'de, Fred Astaire ve Ginger Rogers üzerine, sağ sayfaların üst köşelerinde fotoğraf kareleri yer alan şahane bir kitap yazmıştı. Sayfaları hızla çevirdiğinizde ünlü çiftin dans edişini görebiliyordunuz. Bu fotoğrafların birçoğu o anda nasıl göründüklerini daha iyi anlamamızı sağlıyorlardı, ancak kareleri hızla oynattığımızda, biraz tuhaf olmakla birlikte, bir filmdeki müzikal bir numaranın neredeyse birebir sahnelenişine şahit oluyordunuz.

Gene de, asıl gerekli öğelerin tümü ancak 1895'te bir Aralık günü bir araya gelebildi. O gün, Auguste ve Louis Lumière, halka ilk kez Sinematograflarının neler yapabileceğini, yani film üzerine filmi çekilen bir şeyin bir film olarak yansıtılışını gösterdi. Aslında ücretli olarak gösterilen ilk film Madison Square Garden'da kapışan iki boksörün dört dakikadan oluşan sekanslarıdır –aynı yılın Mayıs ayında gerçekleşmişti bu da– fakat Lumière'in gösterisi kesinlikle çok daha üst düzeydeydi. On eser sundular ve bunlardan birkaçı üzerinde kısaca durmak lazım, özellikle de ilki ve en ünlüsü üzerinde.

Bu eserin adı, Türkçede *Lumière Fabrikasından İşçilerin Çıkışı* olarak bilinen *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*'dur. Fabrikanın kapıları açılır ve ağırlıklı olarak kadınlardan oluşan bir işçi kalabalığı dışarı çıkar ve işçiler önce sabit kameraya doğru yürümeye başlayıp sonra sağa ve sola saparlar. Aslında, ilk bakışta oldukça ilkel gibi görünen bu filmde ciddi bir kompozisyon vardır; kadınlar bize doğru ilerlerken dalgalar halinde çapraz yönlere saparlar; sağda başlayanlar sola, solda başlayanlar da sağa yönelirler. Bu devasa sürükleniş bir deniz ya da bir ırmağı andırır. Ancak istisnalar da vardır. Kalabalık içinde herkes bu baskın örüntüye uymaz. Bisikletli birkaç adam tamamen başka bir yol tutturmuşlardır ve bir köpek de önplana girip çıkar. Etki inanılmazdır. İlk bakışta düzensiz bir güruh, tam bir insan yığını gibi görünür her şey. Tekrar baktığınızda ise yığının yerini bir örüntü alır ve bu durumsallıkta gerçekten bir düzen var mıdır –insanlar fabrikayı hareket alışkanlıklarına göre terk ederler– yoksa kamera mı kendi düzenini dünyaya dayatmaktadır, emin olamazsınız. Şimdi dönüp baktığımızda bu görüntü

bize bozuk ve eskimiş gelebilir, ancak bir dönem epey gerçekçi bulunmuş olmalı – gerçek bir fabrikadan çıkan gerçek insanlar, gerçek köpekler ve bisikletler. Bunların ne olduklarını inkâr etmek imkânsızdı ve fotoğraflar dışında kimse daha önce gerçeğin bu denli gerçekçi bir temsilini görmemişti ve bu insanlar hareket ediyorlardı. Elbette, bir fotoğraf ne kadar temsilse, bu görüntüler de ancak o kadar temsil olabilirdi. Bu bir izdi, bir parmak izinin gölgesi misali, ışıktan geriye kalanlardan oluşmuştu. Fakat, sonra gerçeğin kendisi, ister suçüstü yakalanmış ister kamerada yaratılmış olsun, dalgalar ve köpeklerle olağanüstü bir düzen birliği ve rasgelelik sunuvermişti.

Kısa bir komedi yapıtı olan *L'arroseur arrosé* ise bundan farklıdır. Fabrikadan çıkan işçilerin yarattığı güçlü etkiye sahip değildir. Bunun bir nedeni, hareket halinde olduğu bariz bir gerçeklikle ilk kez karşılaşmanın (gerçekten veya sonrasında hayal gücüyle) o vurucu etkisini artık hemen hiçbir şeyin veremeyeceği, bir diğer nedeni de her şeyin fazlasıyla yapılandırılmış gibi görünmesi ve bizzat başlığın ("sulanan sulayıcı") sanki bir masala aitmiş gibi durmasıydı. Bir adam, yüksek duvarlı bir bahçenin ortasında, elinde bir hortumla kendi halinde çiçek sulamaktadır. Arkadan bir çocuk usulca yaklaşır ve bir ayağıyla hortumun üzerine basarak suyun akışını durdurur. Bahçıvan sanki sorunun ne olduğunun cevabını ondan alabilecekmiş gibi eğilip hortumun ucuna bakar. Tam o anda çocuk ayağını çeker ve su birden bahçıvanın suratına fışkırır. Çocuğu kovalayıp yakalar ve kıçına birkaç şaplak atar (hiç de inandırıcı olmayan bir şekilde) ve onu kadrajın dışına gönderir. Bahçıvan tekrar ilk pozisyonuna geçer, su akar ve bahçe

yeniden sakin ve huzurlu haline döner. Bu sekansta, görebildiğim kadarıyla, hiçbir ahlaki yön yok ancak bir şekil ve bir ironi var. Diğer bir deyişle, burada fabrikadan çıkışta olmayan bir hikâye var.

Birlikte ele alındıklarında, bu iki film sinemanın neye dönüşeceğine dair bize pek çok şey anlatıyor. Sinema filmleri hiçbir şey olmadığında, ortada hiçbir hikâye yokken –ya da, bir başka ifadeyle, olup biten salt her gün olanlardan ibaretken– gerçeği olduğu gibi yakalayacaklar (ya da yakaladıklarını umacak veya öyleymiş gibi yapacaklar). Ve belirli anları seçecekler, sıradışı hadiselerin meydana gelmesini, bir espri, bir ölüm, bir ihanet ya da tarihsel bir olay anını bekleyecekler. Güvenlik kameralarının tam da bu iki işlev için biçilmiş kaftan olduklarını düşünebiliriz. Öte yandan, bu kameraların evi soyan biri yokken de tüm boş zamanı izleyip kaydetmesi gerekir ki biri hırsızlığa kalkıştığında iş üstünde olabilsinler. Mesela, yalnızca bir suç işlendiği zaman kayda başlayan, gerçekliği kaydeden bir aygıt olmakla kalmayıp, aynı zamanda bir çeşit kâhine dönüşen bir kamera epey ürkütücü bir icat olurdu. Fakat, sadece sıradan olanı izleyen bir kamera da garip olurdu – Andy Warhol'un *Sleep* (1963) ya da *Empire* (1964) filmleri de işte bu garipliğin peşindedir; en nihayetinde, sıradan olanın bile zaman zaman bir olay sayesinde bu günahtan arınabileceğine dair bir (batıl) inanç taşırız. Filmlerin, ardı arkası kesilmeyen çılgınca olaylardan başka, (hemen hemen) hiçbir şey olmayan yaklaşık bir yere ait bir görünge üzerine konumlandırıldığını da düşünebiliriz. Asıl farkı yaratan, gerçeklikten öte, film yapımcısının olaysızlığa duyduğu bir merakı ya da onu ortadan kaldırmaya hevesi

olup olmadığıdır: Bir uçta Erich von Stroheim, öbüründe Marx Kardeşler. Ya da, daha sonraki örneklere bakarsak, Douglas Gordon'un Hitchcock'un *Psycho*'sunun 24 saatlik versiyonu ve herhangi bir Hong Kong aksiyon filmi.

O halde, Sinematograf bildiğimiz film anlamında bir sinema sunmak için yeterli mi? Pek değil. Lumière Kardeşler icatlarının herhangi bir ticari değeri olduğunu düşünmüyorlardı. Buna karşılık, bilime katkı sağlayabileceğine inanıyorlardı; hatta dâhi mucit Georges Meliès bile filmlerin daha büyük ve canlı şovlarda sergilenen gösterişli birer numara olmanın ötesine geçebileceğini hiç düşünmemişti. Şu anda bizim için apaçık olanı ancak Thomas Edison fark edebilmişti: Durağan görüntülerde bir hazine saklıydı – tabii hareket eder gibi göründükleri zaman. Charles Musser'in aktarımına göre, Nisan 1896'da Edison'un Vitaskop makinesi (sinema makinesi, ç.n.) ABD'deki bir mekânda filmler gösteriyordu. Bir yıl sonra yüzlerce projektör ükenin tümüne yayılmıştı, hatta Honolulu'ya bile. Edison'la birlikte film bir ticarete dönüştü ve mecranın yalnızca beş sente bir dizi kısa film izleyebildiğiniz ilk sinemalar olan nikelodeon sahnesinin ötesine geçebilmesinin –her ne kadar biraz zaman aldıysa da– önü açıktı ve çok geçmeden pek çok kişi bu yola girmişti bile. Fransa, İngiltere, İtalya ve ABD'de çok sayıda film yapılmaya başladı ve insanlar akın akın bu filmleri görmeye gittiler.

Bu dönüşümle birlikte filmin icadı bir açıdan tamamlanmıştı. Oysa, başka bir açıdan, daha başlamamıştı bile. Alışageldiğimiz film dili henüz doğmamıştı. Bu dilin tarihi öylesine muazzamdır ki, bu kitap bir başlangıç yapmaya bile yetmez; jenerikleri halletmek şöyle dursun, Edwin

Porter'a ne için ve ne çok şey borçlu olduğumuzu, D. W. Griffith bu dili düzenli bir sisteme oturtana dek ne kadar ilerleme kaydedildiğini bile anlatmaya yetecek yerimiz yok. Öte yandan, tarihteki zorunlu gelişmelerden bahsetmek şu anki hedeflerimiz açısından yeterli olacaktır.

Kameranın hareket etmeyi öğrenmesi gerekiyordu: Yakınlaşmayı, uzaklaşmayı, yandan takip etmeyi, bir vinç üzerine yerleşmeyi ve hatta sonraları tüm bunları tek seferde yapmayı. André Bazin, iki çekim arasındaki hızlı geçişle derin odak imkânları arasında, kurgu aşamasındaki anlam inşasıyla imgede anlamın keşfi arasında önemli bir ayrım olduğunu gördü. Ancak, daha pratik ve doğrudan bir ayrım da vardır ki, o da, kurgu odasında yapılan kurguyla makinenin seçimsel ve kesintisiz hareketleri vasıtasıyla kamerada yapılan kurgu arasındadır. Bu biçimsel buluşun ne denli karmaşık (ve ne denli güzel) olabildiğini anlamak için, öncelikle kameranın hiç hareket etmediği, öylece durup yalnızca ona doğru gelen ya da önünden geçenleri çektiği herhangi eski bir filme, sonra da Orson Welles'in *Touch of Evil* (1958) [*Bitmeyen Balayı*] filminin tek seferde çekilen uzun açılış sahnesinde kameranın akrobatik hareketlerine bakmanız yeterli. Önce, yakın planda, bir arabanın bagajına bir bomba yerleştirildiğini görürüz; sonra, birkaç binanın üzerinden geriye ve yukarıya çekilip, sınır devriyesine doğru yürüyen bir çiftin bulunduğu yandaki sokağa alçalırız – Meksika ve ABD arasındaki hudut bölgesindeyiz. Bir süre sınırdan gelip geçenleri izleriz, kontrol noktasında yeni gelenleri görürüz. Meksika'ya geçen çift ise durup öpüşürler ve tam o sırada da bomba patlar, çekim başladıktan tam altı buçuk dakika sonra.

Welles'in bu filmi elinizin altında yoksa, Robert Altman'ın Welles'in çekimini ele aldığı ve incelikle parodileştirdiği *The Player* (1992) [*Oyuncu*] filminin açılış sahnesi de hoşunuza gidebilir. Burada, bir film stüdyosu ofisinin penceresine dönük olan kamera bir binadan çıkan insanları takip eder, yakın ve uzak plan arasında gidip gelerek, gelip geçen otomobil ve turistleri izler ve hiçbir kesme olmaksızın ve Welles'in Latin tınılarla bezeli film müziğine Thomas Newman'ın eklediği hafif dokunuşlarla yeniden ofise döner. Altman'ın çekimi altı buçuk dakikadan çok daha uzundur. Welles ve Altman'ın hikâyeleri bir dizi ayrı çekimle de gayet rahat anlatılabilirdi, ancak, o zaman anlatıcıya ve onun dünyayı nasıl gördüğüne dair düşüncemiz daha farklı olurdu. Kamera hareketinin bize anlattıklarıyla ilgili bir diğer çarpıcı örnek için *Family Plot*'daki (1976) [*Aile Komplosu*] üst açı çekime bakabiliriz. Burada, kamerayı her zamankinin aksine gayet sıradan bir biçimde kullanan Hitchcock'un kamerası, bir mezarlıkta iki farklı yoldan ilerleyen iki karakteri izler ve bu iki karakterin birbirlerine yaklaşıp uzaklaşan ilerleyişleriyle, hikâyede o ana dek ayrı olan öğeler, kader ağlarını örüyormuşçasına bir araya getirilir.

Yalnız burada biraz hızlı yol aldım galiba ya da hızlı tarihçemizi fazla hızlandırdım. Önce, tek bir çekimdeki öykünün ya da sahnenin ötesine geçtikten sonraki aşamaya, yani kurgu aşamasına bakmamız gerekiyordu. Birden fazla çekimin zamanda (ve bölünmüş ekran kullanımı mümkün hale geldikten sonra da mekânda) yan yana dizilişi iki sözcüğün bir araya gelişiyle oluşana benzer bir anlam oluşturur ki burada belli bir dilbilgisine de ihtiyaç

yoktur. Daha doğrusu, nasıl ki dilbilimcinin "renksiz yeşil düşünceler hiddetle uyuyor" örneğini kolaylıkla anlamlandırabiliyoruz, burada da benzer bir durum söz konusu. Bu olasılık (bu kaçınılmazlık), Eisenstein'ın tam olarak imgeler arasındaki ilişkiye dayalı montaj kuramının altyapısını ve Noël Burch'ün "sahne geçişi"nin film pratiğinin en temel öğesi olduğu çıkarımının dayanağını oluşturur. Ne var ki, çoğu zaman, dilde olduğu gibi, film dilinin de bize yardımcı olan bir grameri vardır; yani bir çeşit gerçeküstü evrende mahsur falan kalmayız. Ekrana bakanın dışında bir kişinin yer aldığı bir sahneyi herhangi bir başka sahne takip eder. Bu da o kişinin, fotoğraflanmak üzere bir başka zaman veya bir başka ülkede gerçekleşse dahi, o anda baktığı şeydir. Bir kişi sola doğru bakarak konuşur. Sonraki sahnede ise bir başka kişi sağa dönük bir biçimde dinlemektedir. Bu bir konuşmadır ve bu kişiler aynı odada ya da aynı sokakta veya aynı arabadadırlar. Elbette, filmler aynı kare içinde bu insanların nereye baktıklarını ve tabii birbirleriyle konuştuklarını da gösterebilirler ve gösterirler de. Ancak, az önce tarif ettiğim ayrı sahneler, tam da inşa edilen kesintisiz uzam –yönetmenin sekans seçimleriyle var olan ve izleyebileceğimiz içerimlenmiş bir dünyanın yaratılmasıyla anlaşılır hale gelen– nedeniyle film yapımının ve film izlemenin en önemli unsurlarından biridir. Luis Buñuel, Dreyer'in *The Passion of Joan of Arc*'ı [*Jeanne d'Arc'ın Tutkusu*] üzerine yazdığı makalesinde şöyle der: "Bir kilisenin çan kulesinin üstünde yuvalanmış güvercinleri izlemek için ağlamayı keser." Burada, kahramanımızın yüzünün göründüğü bir sahneyi kuşların olduğu bir sahne izlemektedir.

Buradaki gramer kuralı –Buñuel, bu kuralı, *Un Chien andalou*'da (1929) [*Bir Endülüs Köpeği*] bir adamın bir odadan çıktıktan sonra kendini yine aynı odada bulması örneğinde olduğu gibi, haylaz bir biçimde bizzat çiğnemiştir– açı-karşı açı kuralıdır ve, P. Adams Sitney'in dediğine göre, "bu kurgu tekniğinin filmlerdeki anlatı devamlılığı açısından bir dönüm noktası haline gelmesi için yirmi yıl geçmesi gerekti. I. Dünya Savaşı'nın sonuna gelindiğinde ise artık iyice yerine oturan bir geleneğe dönüşmüştü". Gelgelelim, bu kural çiğnenmediği ya da paralel kurgu veya çapraz kesme de denilen, açı-karşı açı mantığının tam tersini sunan farklı bir uygulamayla karşımıza çıkmadığı müddetçe, pek kimsenin dikkatini çekmez oldu. Paralel kurguya bir örnek vermek gerekirse, diyelim tren raylarına bağlanmış bir kadın kahramanın olduğu bir imge ve bunu takip eden, gümbür gümbür yaklaşmakta olan ekspresin önünden onu çekip alacak kurtarıcısının olduğu bir imge var. Bu iki kişi aynı zamanda fakat farklı mekânlardadır, ta ki –gerilim yeteri kadar uzatıldıktan sonra– aynı mekânda buluşana ve kadın kahramanımız kurtarılana dek. Her iki durumda da aslolan şudur: Kafamızda oluşan mekân ister tek ister çift olsun, anlatı mekânını, tıpkı iki boyutlu görüntünün aslında kendi ortamında üçüncü bir boyuta sahip olduğundan emin oluşumuzdaki gibi, yalnızca sekanslar aracılığıyla canlandırabiliriz. Film izleyicisi aslında bir anlamda kitap okuruna nazaran çok daha az emek sarfeder; en nihayetinde, ona gösterilen detaylı bir biçimde betimlenmiş ve kendi içinde tamamlanmış bir imgedir. Ne var ki, bir yandan da daha çok çalışması gerekir, çünkü bu görüntüleri çevreleyen dünyayı kafasında

canlandırabilmelidir; ki sentaks ekranda değil, tamamen onun zihnindedir.

Yakın plan, ilk bakışta kurgunun değil de kameranın alanına ait bir işmiş gibi görünse de, aslında her ikisine de aittir. Şayet uzun veya orta ölçekli çekimler olmasaydı, yakın plan diye bir şeyden de söz edilemezdi. Ve eğer planları montajdan önce ayırsaydık, o zaman, Rus film yapımcı ve kuramcısı Kuleşov'un söylediği gibi, sinema değil, "yalnızca sinema için malzeme" üretmiş olurduk; dilbilimci Roman Jakobson'u burada hatırlarsak, yakın bir plan bir imgeye anlamlar yükler ve bir dile dahil etmek suretiyle onu bir göstergeye dönüştürmüş olur. Bu, yazın alanında öncülleri olan bir yöntemdir. Dickens yakın plan konusunda tam bir ustaydı ve Flaubert de *Madame Bovary*'de bir kasaba Don Juan'ına panayır yerinde ödüller açıklanırken baştan çıkarıcı bir konuşma yaptırdığı sırada çapraz kesmeyi icat etmiş gibi görünüyor. Ne var ki, yazın alanında bu yöntemlerin etkisi pek fazla değildir. Filmlerde ise tüm bir öyküyü ve tüm bir düşünceyi beraberlerinde taşıyabilirler. Hatırlıyorum da, Marcel Ophuls bir gün eski işlerinden birini izlerken fazlasıyla göze batan numaralar kullandığı için kendi kendine söyleniyordu. "Baksana şuraya," diyordu telaşla, "işte yine yakın plan bir el çekimi daha." Kastettiği şey, elbette, birinin gergin olduğunu göstermek için çok daha incelikli yollar olduğuydu.

Sinemaya özgü daha birçok farklı yöntem var elbette. Örneğin, optik kaydırma ve çevrinme gibi kamera hareketleri veya son dönemlerde çekilen filmlerde dikkatimizi bir ayrıntı ya da bir kişiye çekmenin bir diğer yolu olarak sıklıkla kullanılan netlik noktası (netlik kaydırma olarak

da bilinir) gibi yöntemler de var. Kurgu ve sahne düzleminde ise geçmeler, açılmalar, kararmalar, kare-dondurma, mercek kullanımı, ağır çekim ve daha niceleri kullanılır. Bunları hem kayda geçmesi hem de film yapımcısının elinin altında ne çok imkân olduğunu göstermek ve, daha da önemlisi, bir yönetmen bir kez bu öğelerden faydalanmaya ve izleyiciler de bunları anlamlandırmaya başladığında, film de bir mecra ve bir sanat formu olarak artık olgunluğa ulaşmıştır diyebilmek için sıraladım. Bundan sonra başka bir değişiklik gelmeyecektir.

Hayır mı? Peki ya ses ve renk? Ya bilgisayar ürünü görüntü? Dijital devrim? Kitabın ilerleyen bölümlerinde bu devrime de geleceğiz, ancak benim asıl kastettiğim, ses ve renk her ne kadar sinemanın sınırlarını ve görünümünü değiştirmiş ve duygulanımsal gücünü artırmış olsa da, filmin temel dilinde herhangi bir ciddi değişiklik yaratmamış oldukları. Bu, bazen muhteşem bazen de sıkıcı bir biçimde hep kullanılagelen, öte yandan eski yazı kartlarının daha modern bir hali olarak düşünebileceğimiz (tartışmalı olarak) dış-ses anlatısı veya açıklama gibi teknikler için dahi prensipte geçerli bir durum.

Film dilinin, sessiz sinemaya duyulan özlem biter bitmez başlayan evredekinden çok da farklı olmadığı söylenebilir. Elbette, o günden bugüne, André Bazin'in 1938 ya da 1939 olarak tarihlediği "klasik mükemmellik" ile epey bir oynama yapıldı ve bu esnada ortaya pek çok üslup ve üslup karşıtlıkları çıktı. Tabii bir de birçok farklı konu. Öte yandan, film dilini 1939'da anlayan bir kişi, tıpkı kişinin modern İngilizce gibi bir dili de anlaması gibi, onu şimdi de anlayabilir; aynı dili öğrenebilir.

Gelgelelim, bu durumun bir istisnası var, daha doğrusu, birden fazla, ancak biz şimdilik bir tane olduğunu varsayalım. Müziktir bu istisnayı yaratan, ki sesten farklı bir şeydir bu – veya müzik formundaki sesten. Sesli filmlerlerde filme konuşma eklenmezdi, konuşmanın sesi eklenirdi; pek çok eleştirmenin de belirtmiş olduğu üzere, sessiz filmler sırf biz konuşmaları duyamadığımız için sessiz ya da dilsiz falan değillerdi. Ve bir konuşma ya da şarkı söz konusu olduğunda, sesi görüntüden ayırma fırsatını deneysel sinema haricinde pek fazla kullanan film yapımcısı da olmamıştı. Amerikan stüdyolarına sesin gelişinin bir nevi habercisi olan *Singin' in the Rain*'in (1952) [*Yağmur Altında*] olay örgüsünde hem komedi hem de dram unsurlarına rastlanır; ve *L'année dernière à Marienbad*'ın (1961) [*Geçen Yıl Marienbad'da*] anlatı hafızasında kopukluklar görülse de, genel olarak konuşma sesi her daim konuşmacıların imgeleriyle eşlenmiştir – film dilinde bir değişikliğe yol açmayan, yalnızca gerçekçilik bağlamında bir ilerleme.

Sessiz sinema dönemi müzikle doluydu, fakat müziğin kaynağı film kaydında değil, sinema salonundaydı. Seslerin filme kaydedilmeye başlamasıyla birlikte binlerce yerel müzisyen bir anda işsiz kalıvermişti, fakat film izleyicisi artık dünyanın her yerinde aynı yüksek ses kalitesine sahip orkestraları ve besteleri duyabilecekti. Böylesi bir standartlaştırma belki de bugün bize pek o kadar harika görünmeyebilir ve geceler boyunca hareketli görüntülere uygun düşecek farklı sesler icat eden ya da aşıran gayretkeş piyanistlerin en azından bir kısmındaki müthiş yeteneği selamlamayı yeğleyebiliriz. Ancak, belli ki, o dönemin izleyicisi için yerel müzik öğretmeni yerine Toscanini ya

da Max Steiner'i deneyimlemek çok daha muhteşem bir şeydi.

Müziğin sinema salonu yerine ses kaydına yerleştirilmesiyle birlikte film dilinde de yeni formlar ortaya çıkmaya başladı. Örneğin, tema müziği – akla bir çırpıda *Gone with the Wind* (1939), *Vertigo* (1958) ya da *E.T.*'yi (1982) getiren sesler (Max Steiner, Bernard Herrmann ve John Williams'ın bestelediği). Gelgelelim, 1940'ların sonlarından 1960'lara dek filmleri etkisi altına almış olan, artık rahatlıkla okuyabildiğimiz, dolayısıyla temiz bir sayfa okumak ya da kendi vurgularımızı belirlemek varken, bizden önce bir başkasının altını çizdiği satırlarla dolu bir kitap okuyor hissi vermeleri nedeniyle neredeyse tamamen terk edilen bir dizi karakteristik üslubu oluşturmuş ve imleşim müziği de diyebileceğimiz bir unsur dil bakımından oldukça önemli. Bir canavarın yaklaştığını, birazdan hafızaya doğru bir yolcuğun başlayacağını, kadın kahramanımızın perişan bir duruma düştüğünü, havanın bozuk olduğunu ve atlı süvarinin zamanında yetişemeyeceğini haber veren o titizlikle hazırlanmış seslerin neredeyse hepsi hâlâ aklımda. Genellikle, bu durumlarda, her karakter, tıpkı Wagnervari bir leitmotif gibi, farklı bir müzikle eşleştirilirdi.

Bu dilde karşımıza çıkan belki de en ilginç örneklere film yapımcısının beklentilerimizle oynadığı anlarda rastlarız. Örneğin, Renoir'ın *La regle du jeu*'sünde (1939) [*Oyunun Kuralı*] üst sınıfa ait bir konuk odasında Chopin valsleri duyarız. Gayet yerinde bir seçim, sosyete bir parti veriyor olmalı. Oysa, kamera bizi alt kata götürdüğü zaman müziğin Renoir'ın yakıştırması olmadığını, öykünün kendi içinde ayarlandığını anlarız: Müzik hizmetçilerin dinlediği radyo-

dan gelmektedir aslında. Benzer olarak, Hitchcock'un *Rear Window*'unda (1954) [*Arka Pencere*] sürekli duyduğumuz müzik (Franz Waxman'a aittir) film stüdyosunun dışından değil, komşu bir apartman dairesinden gelmektedir. Bu anların en hoş ve çarpıcı olanlarından biri de Mel Brooks'un *High Anxiety*'de (1977) [*Yükseklik Korkusu*] sanki birden *film müziğini* duymaya başlamış gibi görünüp haliyle bundan rahatsız oluşudur. Daha sonra, bulundukları otomobil, içinde John Morris'in müziğini çalmakta olan eksiksiz bir senfoni orkestrası taşıyan bir otobüs tarafından sollanır.

Bu muhteşem dokunuşlar, filmlerde müzikle ne çok şey yapılabileceğinin bir göstergesi; fakat, aynı zamanda, ne çok şeyin yapılmadığının da, dolayısıyla burada film diline gerçek bir katkı sağlansa bile, gene de görece mütevazı değerdedir.

Gerçek büyüsellik

Film tarihinde ilk zamanlardan itibaren uygulanagelmiş, iki farklı eğilim arasına bir ayrım koymak gibi geleneksel ve kolaycı bir yaklaşım vardır: Sırasıyla Lumière Kardeşler'in yapıtları ve Georges Meliès'in sıradışı kamera oyunlarında gösterimlenen gerçekçilik ve büyü. Şu ana dek söylediklerimden bu ayrımın terk edilmesi gerektiği gibi bir anlam çıkmamalı, kaldı ki, pek çok bakımdan gayet belirgindir bu ayrım; ancak, bu iki eğilimin kesiştiği bazı yerleri yeniden değerlendirmemiz önemli.

Meliès, *Le Voyage dans la lune* (1902) [*Aya Seyahat*] dışında, türlü numara ve fantezi içeren birçok film yaptı

–bugün en eğlencelileri belki de birden çok karakterin tek bir kafayı paylaştıkları filmlerdir (bir filmde dört tane ve bir diğerinde tüm bir orkestra)– fakat Meliès, aynı zamanda, Dreyfus Olayı gibi tarihsel olayları da yeniden düzenlemişti. Lumière Kardeşler gündelik yaşamı olduğu gibi yansıtmaya çalışmışlardı, ne var ki, en parlak işlerini göstermek için en çok örneklenenlerden biri yıkılan bir duvarın yeniden dikilişini gördüğümüz bir filmdir. Bu film üzerinde biraz durmak lazım, çünkü sinemanın nelere kâdir olduğunu eski *Tempest*'ten [*Fırtına*] daha iyi ve *Duck Soup*'a [*Marx Kardeşler Savaşta*] nazaran çok daha doğrudan gösteriyor.

İlk önce yıkım için yapılan hazırlıkları ve daha sonra da yıkımın kendisini görüyoruz. Bir adam kazmayla duvara darbeler indiriyor, duvarın diğer tarafına ise şahmerdana benzer bir şey dayandırılmış. Tam anlamıyla bir belgesel etkisine sahip; maddi dünyaya ait bir parçaya, inşa edilmiş bir nesne ya da bir binanın bir bina olduğuna dair geriye kalan son kanıta, yan yatıp toza toprağa karışmadan hemen önceki haline bakmaktayız. Oradayız. Ya da onlar oradaydılar. Onlar bunu gördüler ve filme çektiler ve her şey gerçek zamanlı olarak meydana gelmişti. Olup biten her şey hakikatin ta kendisi, hiçbir numara yok; gerçek etkisi, gerçeğin gerçekliğinin bir yansıması. Fakat, aynı işlem bu kez aniden tersine bir biçimde yansıtılmaya başlar ve herhangi bir kesmeye de rastlamayız. Toz toprak yatışır yatışmaz duvar yavaş yavaş yeniden yükselmeye başlar ve ilk haline gelir. Eğer filmin sadece sonunu görmüş olsak, bir duvarın inşasına değil, yeniden doğuşuna şahit olduğumuzu söylerdik; bir masal şehrinin sihirle aniden beliren duvarları gibi. Aslında, ters projeksiyon numarası gayet

basittir ve sinema tarihinin oldukça erken bir döneminde keşfedilmiştir, gene de, hakiki animasyonun özelliklerinden biridir ve müthiş bir etki yaratır. Dahası, olay gerçekten meydana gelmiştir, sadece bu sırayla ya da bu yönde olmamıştır. Gördüğümüz şey hem tamamen imkânsız hem de düpedüz gerçektir.

Bu doğrultuda, Cavell'in kameranın önünde her daim bir şey olduğu iddiasını da –böyle bir mevcudiyetin olduğuna dair karşı konulmaz bir his olduğu iddiası– uzamsal ya da maddi gerçekliğin bu durumda gerçekten olup olmadığına dair ani bir karar vermek zorunda kalmadan tersine çevirebiliriz. Buradaki ayrımı belirleyen şey bir bakıma şu: Kamera düzgün mü davranıyor yoksa bir işler mi çeviriyor; ve, tam da buna koşut olarak, müdahale edilmemiş bir gerçeklikle karşı karşıya olduğumuza mı inanmamız bekleniyor, yoksa, yapılan numaranın sırrını merak etmemiz mi isteniyor? Diğer bir deyişle, eskiden yapılan ayrımda iki eğilim değil, iki kutup adlandırılırdı ki ağırlığı tek bir uçta toplanan bir filme de hemen hemen hiç rastlanmaz. Tüm filmler gerçekçilikle büyülü gerçekçilik arasında bir yerlerde kalır ki burada gerçekçilik, gerçeğe sadık olmaktan öte, bu tür bir sadakatin mükemmel bir simülasyonudur ve büyülü gerçekçilik de en imkânsız hadiselerin kendi koşulları içinde gerçekçi görünmelerini sağlar. Böyleyken, *Nanook of the North* (1922) [*Kuzeyli Nanook*] ile *Avatar*'ın (2009) aynı mecrayı paylaştıklarını ve hatta her ikisinin de tayfın ortasından çok da uzak olmayan bir yerlere konuşlandırıldıklarını rahatlıkla düşünebiliriz.

Bu yaklaşım çizgi filmler için de geçerlidir; öyle ki, çizgi filmler bize bu görüşün aslında tam olarak ne anlama gel-

diğini çok daha iyi açıklayabilirler. *Young Mr Lincoln*'de, *The Tempest*'da, çoğalıp duran Groucho Marx kılıklarında, duvarın yıkılıp yeniden yükselişinde bize göre gerçek olan, bu dünyalara ait maddi içerikler, ırmak, deniz, gece entarisi, tuğlalar değildir – sanki filmler birer fotoğrafmışçasına. Gerçek olan devinimdir ve çizgi filmlerdeki inandırıcılığı yaratan da, tavşanların, kedilerin, farelerin ve koyotelerin nasıl göründükleri değil, onların uzayda nasıl hareket ettikleridir. Gerçekçi olmayan bir şeyde bile bir gerçeklik vardır ve yetenekli animasyoncuların tasarlayıp yarattıkları da tam olarak böyle bir şeydir.

Gerçekten de animasyon sinemanın sırrı olabilir, tabii böyle bir sır varsa. Sinemaya ilgi duyanların bir zamanlar lanetleyeceği bu düşünce artık pek bir revaçta. *The Cinema Effect*'in yazarı Sean Cubitt, benimkinden çok daha kapsamlı ve bütünsel bir sav geliştirmiş. Cubitt, çok sıradan bir şeyden bahsedermişçesine, bir gün hepimiz "canlandırılan imgenin tarihinde fotomekanik sinemanın yalnızca kısa bir ara dönem olduğunu anlayacağız" der. Donald Crafton, harika kitabı *Before Mickey*'de, bize, sinemanın ilk zamanlarında animasyonun çizimlerin hareketlendirilmesi anlamına gelmediğini, nesneleri kendiliğinden hareket ediyormuş gibi gösteren bir fotoğraf aldatmacası olduğunu anımsatır. Animasyon ile çizgi roman ve "hareket eden çizimler" ancak yaklaşık 1914'ten sonra bağdaştırılır oldular. Crafton "perdede hareketin tek-kare pozlamayla sentezlenebileceğini ilk kimin keşfettiği bilinmiyor" diye yazar, ancak ilk filmlerin birçoğunun verdiği keyfi bu keşiften ayrı düşünmek imkânsız. Buna en iyi örnek de perili otel ortamında geçen bir dizi yapıt olsa gerek. Meliès de 1896

ile 1903 yılları arasında bu tarz beş film yapmıştı ve 1897 tarihli bir İngiliz yapımı, *Haunted Castle* vardı; ancak en başarılısı ve Fransa'da animasyonun bir dönem "*le mouvement américain*" olarak bilinmesinin başlıca nedenlerinden de biri olan, James Stuart Blackton'a ait Amerikan yapımı *Haunted Hotel* (1907) oldu. Her iki filmde de genellikle bir yolcu han gibi bir mekâna gelir ve bir de bakar ki her yanını görünmeyen hayaletler sarmış, ya da, daha kesin olmak gerekirse, normalde cansız oldukları düşünülen nesnelere misafir olmuş. Bir bıçak, hayalet ya da değil, hiç kimsenin eli olmaksızın kendi kendine bir ekmek keser; bir şarap şişesi yana doğru eğilip hazırda bekleyen bir bardağı doldurmaya başlar. İskemle ve masalar ve resimler havada uçuşup durur, yataklar toplanıp dağılırlar. Bu etkilerin bazılarını yaratmak için, sahne sanatlarından ödünç alınan bir yöntem uyarınca, görünmeyen teller kullanmak gerekiyordu. Diğerleri içinse kamerayı durdurup nesneleri hafifçe hareket ettirdikten sonra bir çekim daha yapmak yeterliydi. O zamanlar tüm bunlar birer mucize gibi görünüyordu; 2010'un Ocak ayında, Glasgow'da, yedi yaşında bir kız bana oyuncakları ve babasının cep telefonuyla yaptığı bir animasyon filmini göstermişti. İtiraf etmem gerekir ki, belki küçük kız için öyle değildir ama, bu bana hâlâ bir mucize gibi geliyor.

Çizgi filmlerin canlandırma (animasyon) değil, ilk kez birer film olarak yazılmaya başladığı 1934'te, Panofsky "canlandırma" fiilini "cansız şeylere can vermek ya da canlı olanlara farklı bir canlılık bahşetmek" olarak yorumlamış. Crafton da, haklı olarak, bu durumda bir de bahşeden olması gerektiğini vurgulamıştı. Hissettiğimiz şu "yaşamın bir biçimde 'gözlerimizin önünde' yaratıldığı duygusunun

kaynağı 'bizzat forma ait' mistik bir özellik veya mecraya özgü muğlak bir 'meziyet' değildir". Bununla birlikte, Crafton, "bizzat hareket"in cazibesinden de bahseder ve canlandırma sinemasını uçak ve otomobillerin, "sanki kendilerine özgü bir yaşama sahipmiş izlenimi veren nesneler"in icadıyla ilişkilendirir. Onun sinemanın bir alt-türü olarak adlandırdığı şey –ki pek çok uzman ve eleştirmen çizgi filmleri film olarak kabul etmedikleri için zaten tartışmalı bir meseledir– kendi içinde en az bir tane olmak üzere tüm diğer alt-türlerde bulunan derin ve yinelenen bir etkinin açıklamasını barındırıyor.

Filmlerde sanki sinemanın doğuşuna şahit oluyormuşuz ve ilk hareketli görüntünün ortaya çıkışı sürekli yineleniyormuş hissi yaşadığımız o pek çok anı düşünüyorum. Yalnızca bu doğuşa şahit olmakla kalmıyoruz, aynı zamanda üzerimizde müthiş bir izlenim de bırakıyor; bu öyle bir izlenim ki, bizi bir anlatısal durumun gerektirdiği herhangi bir şeyin çok daha ötesine doğrudan taşıyabilme meziyetine sahip. Bunun en meşhur örneklerinden biri de Eisenstein'ın *Potemkin* Zırhlısı (1925) filmindeki aslan heykellerinin şahlanışı; hemen aklıma gelen diğer birkaç tanesi ise, *Frankenstein*'da (1931) canavarın ilk yaşam belirtileri gösterdiği an, *The Cabinet of Dr Caligari*'de (1919) [*Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*] uyurgezer Cesare'nin gözlerini açtığı an, Chris Marker'ın *La Jetée*'sinde (1962) [*İskele*] film boyunca durağan olan karelerin arasına aniden bir film kamerasıyla çekilen tek çekimlik bir planın girdiği an, *Goodfellas*'da (1990) [*Sıkı Dostlar*] otomobilin bagajındaki cesedin hâlâ canlı olduğunun anlaşıldığı an, sayısız korku filminde aslında ölmüş olması gereken canavarın sırf hu-

zurumuzu kaçırmak için bir kez daha saldırmak üzere geri döndüğü an ve sizin de aklınıza gelebilecek daha pek çok başka örnek.

Daha önce filmlerde hiçbir şeyin asla ölmediğini söylemiştim. Biraz abartılı gibi olacak ama bu düşünceyi bir adım daha ileri taşımak isterim. Roland Barthes'ın fotoğrafların her zaman ve yalnızca bize bir ölüm hikâyesi anlattığını vurguladığı ("o ölü ve o ölecek") o ihtiraslı savının bir an için doğru olduğunu düşünerek, bunun tam tersinin sinema için geçerli olduğu önermesini getirmek istiyorum. Sinemada cansız olan canlanır, canlı olan da canlı gibi görünür ve ölü olan da her zaman geri dönebilir. Bu önerme, ilk bakışta Laura Mulvey'nin sinemayı "saniyede 24 kez ölüm" olarak tanımlayışıyla örtüşmüyor gibi görünse de, kanımca onu tamamlıyor. Yinelenen ölüm nasıl ki gerçek, geri dönüş hareketinin o karşı konulmaz belirtisi de bir o kadar gerçek. Bu hızla ölüp durabilen bir şeyin yaşamla dolup taşıyor olması lazım.

Bu doğrultuda, Brian de Palma'nın *Carrie* (1976) filminin sonu bu iddianın mecazi bir temsili olarak düşünülebilir. Kamera bize olup biten her şeyin sorumlusu olan kızın mezarını gösterir, hikâye bitmiştir. Fakat, sonra, yakın planda, yerin altından bir el uzanıp orada durmakta olan birinin ayak bileğini kıskıvrak yakalar ve artık huzurla evinin yolunu tutmaya hazırlanan izleyicinin tüyleri bir anda diken diken olur. Bu örnekte de görüldüğü gibi, canlandırma her zaman olumlu bir etki yaratmaz ve filmler de tıpkı Barthes'ın örneklediği fotoğraflar gibi bizi melankoliye sürükleyebilir. Lauren Bacall ya da James Stewart'ın defalarca yeniden doğuşları veya, daha kesin olmak gere-

kirse, herhangi bir filmlerinde asla yaşlanmayı başaramamaları bize onların şu anda kaç yaşında ya da ne kadar ölü olduklarını hatırlatabilir. Ancak, Barthes'ın sinemaya dair ilginç görüşü ona karşı da kullanılabilir. Barthes sinemanın melankoli değil, "tıpkı yaşam gibi 'normal'" olduğunu, çünkü sadece resim çekip yola devam ettiğini söyler. Yani, Barthes sinemada "bizzat fotoğrafta bulunan melankoli"yi yalnızca filmi fiziksel veya zihinsel olarak durdurduğu zaman bulabilir. Fakat, o zaman da, yine aynı nedenden ötürü, durmayan ya da durdurulamayan film her zaman bizim adımıza yaşamın resmini çizecektir. Sinema yas tutan insanlara değil, yalnızca hareketten heyecan duyan veya ondan korkanlara yönelik bir sanat formudur. Bu da, bir film karesinde aslında hiçbir şeyin hareket halinde olmadığını, hareketin yalnızca karelerin peş peşe gelmesiyle oluştuğunu hatırlamamız için bir başka neden. Fotoğraf yaşamı durdurur, film ise yaşamın devinimini kaydeder, daha doğrusu, onu yeniden başlatır: Her defasında küçük bir dirilişle.

Bu yeniden doğuş mitolojisi Vincente Minnelli'nin *The Band Wagon* (1953) [*Asri Âşıklar*] filminin başında gayet güzel bir biçimde düzenlenip temalaştırılmıştır. Bir zamanlar ünlü bir şarkıcı ve dansçı olan Fred Astaire bir trenle New York'a gelir. Peronda koca bir muhabir ordusu beklemektedir ve bir an için, belki de, zannettiği gibi artık eskilerde kalmış birine dönüşmediğini düşünür. Nerede o şans? Muhabirler Ava Gardner için oradadırlar. Astaire, yüzünde o kendine özgü gülümseyişiyle, çıkışa doğru platformda yürümeye başlar. Öyle pek şen şakrak ya da neşeli sayılmasa da, rahat ve havalı bir şekilde yürür; neredeyse

dans eder gibi bir yürüyüştür onunkisi. Sağ kolu sanki görünmez bir orkestrayı yönetircesine rahat bir şekilde sallanmaktadır. Ve dans içermeyen bir müzikal parçanın tınılarını mırıldanır ya da, isterseniz, buna dans gerektirmeyen bir parça da diyebilirsiniz. Zarif ve döngüsel bir ezgiye sahip şarkının adı "By Myself"tir ve sözler de buruk fakat hiç de depresif olmayan bir öykü anlatır ("I'll go by myself / All alone in a crowd").* Bu bir kahramanlık öyküsü değildir; bir başınalık ideal bir durum değil, yalnızca o anki durumun bir veçhesidir. Fakat, burada aslolan bu yürüyüşün filme çekilmesi ki bu da bize yalnızca filmin gösterebileceği bir şeyi sunar. Tamam, belki ve eğer doğru yerde olursak ve zarafete dair bir fikrimiz varsa, gerçek hayatta da böyle bir yürüyüşe denk gelme ihtimalimiz olabilir. Fakat, o zaman da yaşamın bir film gibi davrandığını düşünürdük. Minnelli'nin bize burada verdiği şey canlandırmanın en saf, en yalın hali. Trendeki yolcu Astaire, performans sanatçısı Astaire'e dönüşür –Panofsky'nin tabiriyle, farklı bir yaşam biçimi bahşedilmiş canlı bir şeye– ve bunu da sadece adımlarını uzatarak ya da gevşeterek yapar. O hem kendisinin geçmişi hem de şimdisidir, en güzel günleri sona eren bir sanatçı ve bundan sonra her daim kendisi olacak bir sanatçıdır. Fotoğrafın melankolisine burada gerçekten de bir hayli uzağız.

* "Bir başıma ilerleyeceğim / Kalabalıkta yapayalnız." (ç.n.)

II. Bölüm

İMGEYE GÜVENMEK

Şans yıldızı

Federico Fellini, çocukluğunda, ister olay örgüsü ister diyaloglar olsun, bir filmi oluşturan her şeyin oyuncular tarafından yapıldığına inanırmış; yönetmen diye birinin varlığından haberi yokmuş. Tabii bu hatasının çok geçmeden farkına varmış ve durumu tam tersine çevirip bunu üstün bir kariyere dönüştürmüş. Oysa, bu çocukluk tasavvuru büsbütün yanlış da sayılmazdı ve biraz bunun üzerinde durmamızı gerektiren birkaç neden var.

Birincisi, sinema izleyicilerinin büyük bir kısmı, böyle bir canlının var olması gerektiğini belli belirsiz seziyor olsalar bile, yönetmenin rolünü hiç düşünmemişlerdir. "On yönetmen adı say" dense, eminim filmlere bayılan ve zamanlarının çoğunu film izleyerek geçirenler dahi oldukça zorlanacaklardır. Çocukken westernlere, biraz büyüyünce de müzikallere kaptırmıştım kendimi ve her oyuncunun ismini bilirdim, fakat bu merakım filmlerin nasıl yapıldık-

larınna doğru evrilmedi. Artık Stanley Donen'ın başrolde Gene Kelly'nin oynadığı *Singin' in the Rain*'i ve *It's Always Fair Weather*'ı (1955), *An American in Paris*'i de (1951) [*Paris'te Bir Amerikalı*] Vincente Minnelli'nin yönettiğini biliyorum; fakat okul arkadaşlarım Jane Austen okurlarken William Boyd'un rol aldığı ve benim ahlaki imgelemimi şekillendiren bir dizi muhteşem Hopalong Cassidy filminin yönetmeninin kim olduğunu size söyleyebilmem için hâlâ bir kaynağa bakma ihtiyacı duyuyorum. (Yeri gelmişken, 60'tan fazla Hopalong Cassidy filminin yaklaşık son bir düzinesini George Archainbaud, ilk altısını ise Howard Bretherton yönetmiştir.)

Fellini yanılsamasından –günü gününe olmasa da– tam olarak hangi yılda kurtulduğumu ve yönetmenlerin isimlerine de dikkat etmeye ne zaman başladığımı çok net hatırlıyorum. Epey çaba sarf etmek gerekiyordu, kolay iş değildi. Bergman'ın *Sihirbaz*'ını (1958) ve ardından yine kendisine ait *Yaban Çilekleri* (1957) ile Fellini'nin *La Strada* (1954) filmlerini izlediğimde sene 1959'du. Artık tümü de 1960 senesine ait Fellini'nin *La Dolce Vita*'sını [*Tatlı Hayat*], Godard'ın *Serseri Âşıkları*'nı, Antonioni'nin *L'Avventura*'sını [*Serüven*] ve Bergman'ın *The Virgin Spring*'ini [*Genç Kız Pınarı*] izlemek için hazırdım. 1961'e gelindiğinde, Buñuel'in *Viridiana*'sı ile Antonioni'nin *La Notte*'sini [*Gece*] izlediğim zaman, yönetmenin film sanatında merkezi bir rolü olduğunu sanki hep biliyormuş gibi davranabilirdim artık. Fakat öyle olmamıştı, o ilk zamanlardaki bilgi eksikliğim perdede gördüklerime dair deneyimimi hâlâ etkilemeye devam ediyor, tıpkı diğer pek çokları gibi. Daha sonra tekrar üzerinde duracağım bir ayrıma gidersek eğer, sinefiller yönetmen-

lerle ilgilenirken, sinema izleyicileri daha çok oyunculara dikkat kesilirler. Kişinin ikisi birden olmaması için hiçbir neden yok, ancak, yine de birbirlerinden farklı konumlar.

İkincisi, yüzleri ve bedenleri perdede devasa boyutlara ulaşabilen oyuncuların da filmi yapanlar arasında olduğu söylenebilir ki tüm parıltı ve şöhrete asıl konu olanlar da yine onlardır. John Gregory Dunne *Up Close and Personal* (1996) [*Çok Yakın ve Çok Özel*] filminin yapımı hakkındaki kitabı *Monster*'da şöyle der: "Kapkaranlık bir salonda, dev perde üzerinde, sekiz metre büyüklüğünde görünecek olan en nihayetinde Michelle Pfeiffer'dı, biz değil." Chris Marker'ın da şöyle dediği söylenir: "Eğer perdedeki insanlar izleyenlerden daha büyük değillerse buna film denemez." Oyuncular filmin dilidir ya da bu dilin büyük bir parçasıdır: Deyim yerindeyse, bu dile ait adların çoğunu onlar oluşturur. Oyuncuları hor gören bazı ünlü yönetmenler de vardır. Hitchcock'un "oyuncular sığırdır" dediği söylenmiş, o da muzipçe, sanki sözleri yanlış aktarılmış gibi davranmıştı. Aslında, oyuncuları sığır gibi gütmek gerekiyor demek istediğini ileri sürmüştü. Buñuel, bir keresinde, *Susana*'nın (1950) açılış sahnesinde görünen örümceğin birlikte çalıştığı en iyi kadın oyuncu olduğunu söylemişti. Gelgelelim, bu yönetmenler bile dil olarak oyunculara muhtaçlar ve dil de sıklıkla gereken cevabı yapıştırabilir.

Oyuncuların ne denli önemli oldukları –performans olduğu aşikâr herhangi bir şeye dair bir fikir olmaktan önce, dil olarak– basit bir düşünce deneyiyle anlaşılabilir. Örneğin, Steve McQueen'in *Apocalypse Now*'da (1979) [*Kıyamet*] rol almış olduğunu ve Albay Kurtz'u da Marlon Brando yerine onun canlandırmış olduğunu farzedelim.

Bu durumda, ortaya yalnızca alternatif bir rol dağılımı değil, bütünüyle farklı bir film çıkacaktır.

Oyuncuların asli önem taşımalarının üçüncü bir nedeni de filmleri genellikle onların yapıyor olmalarıdır; en azından büyük bütçeli olanları, zira yatırımcıları çeken ve para kazandıran oyuncuların adlarıdır. Modaları gelip geçen büyük isimler vardır, işte, paranın istikameti de bu isimlere göre belirlenir. Altman'ın *The Player*'ı bu bağlamda da yine satirik bir portre çizer: Herkes ünlü birilerinin adını kullanır (Bruce Willis, Julia Roberts), senaryosunu pazarlamaya çalışan herkes mutlaka onu bir yıldızla ilişkilendirir, beri yandan o kişiyle aralarında özel bir ilişki olduğunu belirtmekten de geri kalmazlar. Ve oyuncuların önemine dair bu üçüncü neden, doğal olarak, bizi ilk nedene götürür: Filmler izleyicinin görmek istediğini düşündükleri şeylere yatırım yaparlar.

Film yıldızı, çok katmanlı bir tabirdir. En yalın haliyle, filmlerde mütemadiyen başrolleri alan kişilere film yıldızı denir; ister Hollywood'ta, ister Bollywood ya da Hong Kong'ta olsun, işin geri kalanını sinemanın cazibesi halleder. Bir yıldız, opera ya da siyasetteki ilah ya da ilahenin sinemadaki karşılığıdır ve en az onlar kadar uygunsuz davranma hakkına sahiptir. Yakın dönemde çıkan bir yaşamöyküsünde olduğu gibi, Warren Beatty'nin gerçekten de 12,775 kadınla yatıp yatmadığını merak etmemiz icap eder – Warren Beatty'yi "Warren Beatty" yapan şeylerden biri de duyduğumuz bu meraktır. Ne var ki, bu tür yıldızların yerini bir bakmışsınız bir başkası almış. Bir yıldız inşa edilir; bir endüstrinin tanıtım makinelerinde üretilen bir fabrikasyondur ve o eski güzel günlerde de efsane

hayatlar dedikodu köşelerinde uzun uzadıya anlatılırdı; stüdyoların yaptıkları basın açıklamaları yıldızın rol aldığı herhangi bir filmin en az hikâyesi kadar önemliydi – öyle ki, çoğu zaman bir yıldız en ünlü filmindeki haliyle özdeşleştirilirdi. Yıldızların öyküleri arasında en bilinenlerden biri de, gerçek hayat ile stüdyonun yansıttığı arasındaki çatışmaya tanık olduğumuz, zamanla Marilyn Monroe efsanesi altında ezilen Norma Jean Baker'ınkidir. Ya da Rita Hayworth'un hem kasvetli hem de nüktedan ve çaresiz hissettiren açıklaması: "Tanıdığım tüm erkekler hep Gilda'ya –1946 tarihli meşhur filmindeki karakter– âşık olmuşlar fakat sonra karşılarında beni bulmuşlardı." Elbette, böyle bir bölünmüşlük duygusu yaşamayan yıldızlar da vardı. Onlar stüdyoların betimlediği birer kurgudan başka bir şey değillerdi.

Yıldızlar, başrol oyuncuları oldukları gibi, aynı zamanda birer mittirler ve bu mitler de çoğu zaman keder ve felaketlerle örülüdür. *A Star is Born* (1954) [*Bir Yıldız Doğuyor*] filminde, James Mason'ın intiharı ve Judy Garland'ın metanet eseri neşeli hallerinin ardındaki sonsuz bir ıstırap yüklü olay örgüsüyle filmin adı arasındaki bağlantıyı kurduğumuz anda, onca şatafat ve şansa rağmen şöhretin ağır bir bedeli olduğu ve ne çok şey kaybettirdiği sezdirilir. Sanki yıldızlara bu şansı veren ve şimdi de bedelini ödemelerini isteyen bizlermişiz ve bu masalın mutsuz bir sonu olması gerekiyormuş gibi görünür her şey.

Ancak yıldızlar –bazıları– ne mit ne de fabrikasyondur. Richard Dyer şöyle yazar: "Yıldızlar önemlidir çünkü yaşamın bizim için önemli yönlerini canlandırırlar ve oyuncular bu yönleri yeteri kadar insana ulaştırdıklarında birer

yıldıza dönüşürler." Peri masallarının bazısı sığ, bazısıysa derindir ve yıldızlar her iki türde de oynar. Ne onlar bizsiz ne de biz onlarsız yapabiliriz. Ve çoğu zaman, aklımıza kazınan imajı stüdyolar değil, bizzat yıldızlar, kendi kendilerini samimi olarak biçimlendirmek suretiyle yaratır. Laura Mulvey'nin "bu bir asırda [sinemanın doğuşu sonrası] son büyük Hollywood yıldızlarının ölümüne şahit olduk" sözleriyle kastettiği isimlerden yola çıkarsak –Marlon Brando, Katharine Hepburn ve Gregory Peck'i anar– yıldızların kendi konumlarını belirleme gücü olduğunu da kabul etmemiz gerekir. Her ne kadar hesapsızca harcanan ve her defasında geri dönen yeteneğiyle, mitler yaratan her stüdyonun gurur duyacağı ümitsiz bir hikâyeye konu olsa da, Brando'yu yaratan stüdyo değildi; Hepburn de iyi ya da kötüyü temsil eden bir dizi rolü, kendi olmak istediği kişinin birer portresine dönüştürmüştü. Peck –ki bana göre o kadar büyük bir yıldız değildi– kötü adamı oynadığı durumlarda dahi, örneğin Joseph Mengele'yi oynadığı zaman –ya da oynamadığı mı demeli–, dik kafalı ve anlayışı kıt bir ahlak abidesi gibi görünmekten geri kalmıyordu. Elbette, Hollywood'un elinde yeni yıldızlar olduğuna ve gelecekte de olacağına inanmak istiyor olabiliriz. Ancak bu örnekler bir yıldızın ne denli karmaşık bir yaratı olduğunu ve yaratılışı esnasında birçok farklı etmen olabileceğini anlamamızda hiç kuşkusuz hayli yardımcı olacaktır: Yetenek, dış görünüş, şans, senaryo, rol, para ve kendi hayatlarımızın temsili biçimde yaşanışına duyduğumuz o sonsuz gereksinim.

Tarihte biraz geriye doğru gittiğimizde ve Greta Garbo ile Marlene Dietrich gibi kişilikleri düşündüğümüzde,

yıldız anlayışımız da değişir. Bu gibi durumlarda, belirli bir mesafe –Garbo söz konusu olduğunda puslu fotoğraflar ve bir tür uzaklık hissi, Dietrich'in durumunda titizlikle işlenen roller ve çoğu zaman cılız ironi– bize metaforun kaynağını ve bize ait olmayan bir dünyanın ulaşılması imkânsız parıltısını anımsatır. Bu varlıklar bizim öykümüzü anlatmazlar, onlar yaşamlarımızın en ihtiraslı ya da en fantastik anlarının bile ötesindeki bir öykünün içindedirler. Hakkımız olan yıldızlara sonunda kavuşmadan önce ulaşılması imkânsız yıldızlar vardı. Hatta bizzat yıldız kavramı, sinema salonlarının mükellef ve egzotik mimarileriyle yakın bir ilişki içindedir ki buna daha sonra geri döneceğim. Öyle ki, tüm o oyuncular ve bulundukları gösterişli mekânlarla ilgili fantezilerin kaynağı, aslında sinemanın kendi fantastik doğası gibidir. Bir Fransız gerçeküstücü film olan *The Star of the Sea*'de (1928) [*Deniz Yıldızı*] altyazı olarak "düş görmüyorsun" sözü geçer. Şu tam da Hollywood'a uygun bir slogan olurdu: "Düş görmüyorsun fakat umarız sanki öyleymiş gibi hissediyorsundur." Fransız filozof Alain Badiou'nun sinema için "bir aktörü bir yıldıza dönüştürebilen bir araç" ya da "sinemanın olanaklı bir betimlemesi" diyebilmesinin gerekçesi tam da budur.

Ne var ki, film dünyasında böylesi bir dönüşümden geçmeyen çok sayıda oyuncu da vardır ve oyuncuyla yıldız arasındaki ayrımın ne olduğu da şu son sayfalarda bahsettiğim her şeyde örtük olarak ifade edildi. Bir film yıldızı rolüyle pek çok şey yapabilir ama onun içinde kaybolamaz; sinemanın gökkubbesinde gözle görünmeyen hiçbir yıldız yoktur. Bu bir zayıflık olmaktan ziyade bir olgudur. Ve bir film yıldızı da usta bir tiyatro oyuncusu gibi gerçek bir şah-

siyet değildir. Tiyatro oyuncuları söz konusu olduğunda, rollerinden ziyade performansları kalır daha çok aklımızda. Film yıldızları ise ortaya tam manasıyla bir performans koymaz ama yansıtırlar; oynadıkları roller ve yarattıkları dedikodu atmosferi birleşerek yaşamlarına dair süregiden bir öyküye dönüşür, ki onların nasıl bir yıldız olduklarını belirleyen de bu öyküdür.

Ya film oyuncuları? Elbette, tüm film oyuncuları az önce açımladığım anlamda yıldız değillerdir –ve oyunculukla uzaktan yakından ilgisi olmayan yıldızlar da vardır– ancak, gariptir ki, tiyatro oyuncularına göre hem daha çok, hem de daha az kendileridirler. Daha çok kendileridirler, çünkü kılıkları ya da aksanları nasıl olursa olsun, kamera onları neredeyse her zaman kendi kişilikleriyle tanımlar, onları açıkça kendi beden, zaman ve mekânlarına bağlar. Örneğin, Antik Roma ya da Mısır'da geçen destansı bir Hollywood yapımındaki karakterlerin çoğunun ne kadar Amerikan göründüklerini ve nasıl da besbelli 1950'lere ait olduklarını düşünün. Bu oyuncular aynı zamanda daha az kendileridirler, çünkü onlara baktığımızda yalnızca muazzam bir yansıtmayı, başka bir yer ve zamana ait hayaletleri, Roma ya da Mısır'ı değil, 20. yüzyılın ortalarına ait bir günde pırıl pırıl ışıklandırılmış bir stüdyoyu görürüz. Bizden ne kırışıklıklarını ne de aşırı makyajlarını saklayabilirler ve daha yaşlı da görünemezler ya da konuşmaları, giysileri üzerlerine asla tam olarak oturmaz.

Genellikle, film oyunculuğunun bir tefrit sanatı olduğu söylenir. Tiyatro oyuncuları ise, bir opera şarkıcısının bir Cole Porter'a çok fazla vibrato uygulaması gibi, kamera önünde genellikle fazla abartılı kaçarlar. Eğer izin veri-

lirse işin tamamını kamera halledebilir ve durağanlık da ekranda bazen herhangi bir hareketten çok daha fazlasını anlatabilir. Ne var ki, durağanlıktan durağanlığa fark vardır ve tefrit sanatı da her koşulda bir sanattır. Örneğin, Yasujiro Ozu'nun filmlerindeki karakterler sıklıkla hiçbir şey yapmadan yalnızca oturup düşünürler; tıpkı *Young Mr Lincoln*'de akmaktan başka hiçbir şey yapmayan nehir gibi. Fakat, gerçek hayatta ya da filmlerde oturan her insanın düşündüğünü ya da her nehrin akla keder getirdiğini söyleyemeyiz. Genellikle derin düşüncelere dalmış gibi görünmeye çalışan film oyuncuları az sonra zıvanadan çıkacak biri izlenimi verirler. Roland Barthes, Joseph Mankiewicz'in *Julius Caesar* (1953) filminde oyuncuların çoğunun sürekli terli görünmeleriyle dalga geçer. Çünkü o anlarda düşünüyor olmaları gerektiğini söyler. "Terlemek düşünmektir – ki bu da besbelli düşüncenin şiddet ve felaket içerdiği, ter dökmenin ise düşünmenin en masum belirtisi sayılabilecek bir hareket olduğu varsayımına dayanıyor."

Öte yandan, kamera, yönetmen, doğru hikâye ve doğru oyuncu birleştiği zaman geriye yapılacak çok da fazla bir şey kalmaz aslında. Öyle ki, karakterleri son derece törensel ve adaba uygun olarak müthiş bir acı içinde olan Ozu'nun Japon zarafetine dahi ihtiyacımız kalmaz. John Ford da, *The Searchers*'da (1956) [*Çöl Aslanı*], John Wayne aracılığıyla, aktörün/karakterin hissetmemesi gereken bir duygu yaşarkenki şaşkınlığına uygun bir yüz ifadesi bulmaya çalışarak aynı şeyi yapar. Ve Batı sinemasında perdede düşünmenin belki de en ustalıklı performansını *Venedik'te Ölüm*'de (1971) sergileyen Dick Bogarde, daha

kesin olmak gerekirse, Dick Bogarde, Luchino Visconti, Gustav Mahler ve kameraman Pasquale de Santis'in ortak emeği, neredeyse tek bir kaşını dahi yerinden oynatmadan, afallayış, ferahlama ve yasak arzuların son derece girift akışının izini sürer. Fonda mütemadiyen çalan kederli ezgiler eşliğinde, bir yüz, bir beden ve kıyıyı süpüren dalgaları görürüz. Fakat, burada, aslında yapmaması gerektiğini bildiği bir şeyi yapmak için kendine mükemmel bir mazeret bulan (bavulları yanlış yere gönderilmiştir) bir adamın zihnine de bakmaktayızdır.

Hepsi gerçek

Oyuncusuz filmler de vardır, yani profesyonel oyuncuların ve ayrıca kurgusal bir rol oynayan hiçbir kişinin olmadığı filmler. Tüm karakterleri yalnızca kuşlar ya da filler, jaguarlar ya da çeşitli manzaralar olan filmler vardır, son dönemde birçoğu televizyon için yapılıyor. Aslında, tüm filmlerde karakterler olduğuna inandığım için meseleyi bu şekilde anlatmaya çalıştım. Siyasal ya da tarihsel belgesellerdeki karakterler diğer belgesellerden tanıdığımız figürlerin versiyonlarıyken, doğa filmlerindeki karakterler hareket halinde –ya da değilken– izlemeye davet edildiğimiz bir dünyada yaşayan canlılar ya da o dünyaya ait parçalardır. Luis Buñuel'in belgesel filmi *Ekmeksiz Toprak*'ta (1932) mekân (İspanyolca adında *Las Hurdes* olarak geçer) hem kahraman hem de kötü karakterdir; hem üzerinde yaşayan insanlar yok olduktan sonra bile ayakta kalır, hem de onlara hayatı dar eder ve onu değiştirmeyi ve ona

kendi damgalarını vurmayı uman insanlar üzerinde nihayet derin ve kalıcı bir iz bırakan bilakis mekân olur.

Las Hurdes Altas, Salamanca'dan çok uzakta olmayıp, orta batı İspanya'da bulunan bir grup köyden oluşur. 1930'larda yaklaşık 6,000 kişi (ya da çalışmanın bazı baskılarında yapılan yorumlara göre 10,000) toplam 52 mezrada yaşıyordu. Buñuel bu toplulukta folklor namına hiçbir şey olmadığını belirtir: Yalnızca hastalık, açlık ve tecrit vardır. Birazdan, Fredric Jameson'ın cuk oturan deyişiyle "menfur ve Shangri-la'nın tam zıttı" bir yere gideceğiz.

Gelgelelim, Las Hurdes onu tam bir farsa dönüştürmeye yetecek miktarda bir kültür de muhafaza edebilmiştir: Biraz geometri ve mülkiyet kavramı. Dış ses mırıldanır: "Öte yandan, onlara iki dik açının toplamının bir üçgenin iç açılarının toplamına eşit olduğu da öğretilmişti." Bir de kırık dökük bir banktan aşağıya sarkan bir dizi küçük çıplak ayağın göründüğü bir yakın plan geçişi vardır. Bir çocuk karatahtaya büyük bir dikkatle "*Respetad los bienes ajenos*", "Başkalarının malına saygı göster" yazar ve anlatıcının ağzından o esnada alaycı bir tonla "altın kural" kelimeleri dökülür.

Kayalık ve toz topraktan ibaret gibi görünen sıradağlar arasında bir yerleşim yeri olduğunun ilk işaretlerini, köy evlerinin çatılarını gösteren bir planla görürüz; bu bodur ve kör taş evlerden oluşan yığın, karman çorman bir mezarlığı ya da, anlatıcının deyişiyle, "efsanevi kaplumbağalar"ı andırır. Daha sonra öğreniriz ki, evlerin çoğunda ne baca ne de pencere vardır, dolayısıyla evlerde yakılan ateşten çıkan duman ancak duvarların arasından ya da kapılardan çıkabiliyordur.

Filmde bu topluluğun gündelik yaşamına ait ayrıntılar sergilenir: Eğitim, ki daha önce değinmiştik, tarım, hastalık ve ölüm. Dişleri olmayan yaşlı bir kocakarı bir bebeğe meme vermektedir. Daha bu görüntünün groteskliğini hazmedemeden bu kez de anlatıcının ağzından kadının 32 yaşında olduğunu öğreniriz. Daha sonra, karşımıza boş ve kaldırımsız bir sokakta yatan küçük bir kız çıkar ve üç gündür orada olduğu söylenir. Kareye bir el girer, kızın ağzını açar ve hem dişetlerinin hem de bademciklerinin feci şekilde iltihaplandığını görürüz. "Ne yazık ki," der anlatıcı, "elimizden gelen hiçbir şey yoktu. İki gün sonra köye döndüğümüzde bize küçük kızın öldüğü söylendi."

Peki neden ellerinden bir şey gelmemişti? Onu alıp kendi geldikleri yerde bulunan bir doktora ve hastaneye götüremezler miydi? Bu soruyu soruyorum, çünkü hem Buñuel bizden bunu sormamızı bekliyor hem de filmde saklı bir duyarsızlık ya da çaresizlik hissi var – salt bu filmde de değil, genel olarak bu mecrada. Jameson şöyle diyor: "Belgesel filmler kendi içlerinde bir çeşit manevi mesafe ya da yokluk (absence), bir çeşit vicdan azabına dayanan bir tür müdahil olma, siyasal taahhüt nostaljisi barındırır." Buna tek eklemek istediğim, bu taahhüdün siyasal olma zorunluluğunun bulunmadığı. Elbette, çok uzun zaman önce ölmüş bir çocuk için kaygılanmamın nedeni de, yine şimdi hayatta olmayan bir yönetmenin onun son günlerini bana film aracılığıyla göstermesi oldu. Bu endişe hali ise hâlâ geçmiş değil, ki eğer tüm bunlar bir kurgu olsaydı ya da bu sahnenin tertiplendiğine ikna olsaydım, böyle hissetmezdim. Aufderheide'nin de dediği gibi, belgesel film sunduğu gerçekliği yalnızca vadeder. Ne var ki, bu vaat yeter de artar bile.

Gene de, filmde tamamen tertiplenmiş ünlü bir sahne olduğunu da belirtmem gerek. Hurdes halkı sütlerini dağ keçilerinden temin eder. Keçiler köyün yakınlarındaki tepelerde zıplayarak dolaşırlar ve bu dünyadaki her şey gibi onlar da sürekli ölümle burun buruna yaşarlar, belki de herkesten daha fazla. Bir noktada, bir kayalıktan diğerine atlamak üzere olan bir keçiyi orta planda görürüz. Sonra, genel planda keçinin yüksek bir yamaçtan aşağı doğru düştüğünü görürüz: Ayağı kaymıştır. Hemen sonra, keçinin başka bir açıdan, bu kez ayağının kayıp düştüğü noktadan düşüşü gösterilir: Keçi tam ayağımızın dibinden aşağıya doğru düşmektedir (düşen ise *bir* keçidir ve onun hangi keçi olduğu ima edilir, ama yalnızca ima edilir). Bir kameranın tam bu noktaya bu kadar hızlı bir biçimde taşınması ise imkânsız bir şey – ya da aslında kamera keçinin olduğu yerde bekliyordu ve biz de aniden kendimizi bir kurgu içinde bulmuştuk; bu görüntü, İtalyan yeni-gerçekçiliğinin ilk İspanyol versiyonlarından biri ya da sonradan bir fotoğrafçı tarafından özenle hazırlandığı anlaşılan o ünlü aksiyon fotoğraflarının akrabasıdır. Muhtemelen bir keçi atlarken çekildi, (zaten ölü olduğunu umduğum) bir başka keçi de, olayı takip etmekten çok, tam o anı bekleyen kameranın önünden aşağı atıldı. Buñuel'e bizzat bu sahne sorulduğunda ayarlanmamış bir gerçeklik olduğunun düşünülmesini hayretle karşılar – nasıl olabilirdi ki? Fakat, sahnenin ayarlanmış olması ona göre olayı daha az gerçek kılmaz: O ve kamerası ne yapmış olursa olsun, Las Hurdes'te keçiler zaten bu şekilde ölüyorlardı.

Patates stoğu azalan Hurdes halkı sıklıkla henüz olgunlaşmamış kirazları toplayıp yer: Bir dizanteri kayna-

ğıdır bu. Halk nehir kıyısında şeritler halinde ekilebilir alanlar açar, ancak bunu yapmak için dağlardan iyi kalite toprak taşınması gerekir. Köylüleri sarp bir kayalıktan aşağıya toprak dolu çuvalları sürüklerken ve daracık tarlalar oluştururken görürüz; tüm sahne Buñuel'in, Dreyer'in *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu*'ndaki çehreler için söylediği bir sözle örtüşen acımasız bir coğrafyanın imgesidir. Hurdes halkının, Buñuel'in daha sonra "onlara ait bu cehennem" dediği yere olan bağlılıklarını gösteren bu portrenin hemen ardından, Buñuel, filmdeki en muhteşem sahne planlarından ve genel olarak en önemli montaj başarılarından birini sunar bize: Tabiri caizse, Eisenstein'ın gerçeküstücülükle buluşması gibidir. Kurumuş bir nehir yatağı ve kepçeyle alınan örneği böcek kaynayan çamurlu bir su birikintisi görürüz. Aniden içinde farklı sivrisinek türlerinin illüstrasyonları ve açıklamalarının olduğu bir tıp kitabına geçiş yapılır. Nesnel ve bilimsel bir dış ses sayesinde, anofellerin Hurdes Altas'da yaygın olan sıtma mikrobu taşıdıklarını öğreniriz. Sonra, film birden bire sıtmanın ele geçirdiği, tir tir titreyen bir adamı orta planda gösterir. Sanki az önce tıp fakültesindeyken aniden bir salgının tam ortasına düşmüş gibisinizdir ve bana göre bu öyle bir etkidir ki bunu ancak bir film sağlayabilir ve yalnızca usta bir yönetmen tasarlayabilir. Sözgelimi, hiçbir fotoğraf bu adamın titreyişlerini gerçekçi bir biçimde gösteremez ve kıpırtısız bir sayfadan kanlı canlı bir insana geçişi ancak bir film gerçekleştirebilir. Bir an için mecra tüm umursamazlığını saçıyor gibi görünür burada bana. Bilim kayıtsızlığını korurken, film de bize ansızın tir tir titreyen canlıyı verir.

Film sona ererken, şafak vakti tozlu dağları son bir kez gösteren bir sahne vardır ve anlatıcı buruk bir tonla şunları söyler: "Las Hurdes'te geçirdiğimiz iki ayın sonunda bölgeden ayrıldık." William Rothman bu sahneyi şu şekilde okur: "Hurdes halkının topraklarının bir sınırı yoktur. Kamera bu sefil bölgeden bir çıkış yolu, onun 'dışında' başka bir dünya yokmuş gibi gösterir her şeyi." Bu epey keskin bir yorum ve Rothman'ın Hurdes halkının varlığının dehşetinin aynı zamanda "bizim de dehşetimiz" olduğu görüşüyle örtüşür. Gerçekten de bu film bizi metaforik anlamda çıkışı olmayan bir dünyaya konumlar. Oysa, aslında hiç orada yaşamamışızdır ya da çoğumuz asla buna benzer bir yerde bulunmamıştır; dolayısıyla, film bizi Rothman'ın akla getirdiği hayali bir özdeşleşmeyle böyle bir filmi izleyebilmenin bize sunduğu radikal ayrıcalık arasında yakalar. Belgesel yapımlar, her zaman ve yararlı bir biçimde, ayaklarımızın etnografinin bu muğlaklıklarına dolanmasını sağlar. Eğer "ötekiler" bir ölçüde bize benziyor olmasalardı, onları umursamazdık. Fakat, o ötekiler bizler olsaydık, bizzat umursama kavramı bile akla gelmezdi.

Bir klasik olan *Chronicle of a Summer*'ın (1961) [*1960 Yazı*] ve pek çok başka filmin yönetmeni Jean Rouch şöyle der:

> Belgesel filmlerle kurmaca filmler arasında neredeyse hiçbir sınır yoktur. Sinema, bu ikilik sanatı, zaten gerçek yaşamdan hayali bir dünyaya geçişi temsil eder ve etnografi, ötekilerin düşünce sistemleriye ilgili bu bilim, bir kavramsal evrenle bir diğerinin daimi kesişme noktasıdır.

"Neredeyse hiçbir sınır" hiç sınır olmamasıyla eş değildir ve, elbette, gerçeğin büyüsel temsiliyle büyünün gerçek temsili arasındaki yarığın ne denli dar olduğuna dair anlatmaya çalıştıklarım göz önüne alındığında, Rouch'un yaklaşımının daha geniş bir ölçekte aksettirmem gerekecek. Filmlerde şeylerin yalnızca taklitleri yer alır; bu taklitlerin bazıları gerçeğin bir kopyası olmayıp yalnızca birer izlenim olsalar dahi; ayrıca, filmlerdeki karakterlerden bahsettiğim zaman, bizi yaşamıyla ilgilenmeye davet eden her şeyi kastetmiş olurum. Bir şeye ilgi duyabilmemiz için imgelemimizi kullanmamız gerekir ki gerçek söz konusu olduğunda da bu durum değişmez. Dahası, belgesel olsun olmasın, filmlerin hepsi biz onları izlemeden önce bir başkasının imgeleminde şekillenir, kamera açıları saptanır, kurgulanır, temposu ve yönelimi belirlenmiş olur. Nesnel ve öznel görü, burada, çelişmek şöyle dursun, karşıt bile değildir. Kendisi olmayan bir şeye karşı dikkatli olan öznel görü, biz ölümlülere hangi nesnellik açıksa onu yaratır. Ya da en azından yaratma imkânı vardır ve eğer o bunu yapamıyorsa hiçbir şey yapamaz. Jacques Rancière'in de dediği gibi, belgesele dair sorulacak bir soru varsa, o da onun ne tür bir kurgu olduğudur. Burada, kurgu, mit ya da sahtelik değil, imgesel bir düzenleme anlamındadır ve kendilerini kurgu olarak sunan yapıtlardaki gibi bir gerçeklik yanılsaması çağrıştırmaktan ziyade, kaynak olarak gerçekliğin kullanımıyla ilgilidir. Rancière sözlerine devam eder ve Nazi Soykırımı inkârcılarının dahi birçok olguyu reddetme ihtiyacı duymadıklarını belirtir; bu olguları tarihe dönüştürecek bağlantıları inkâr etmeleri yeterlidir.

Gene de, belgesellerle kurmaca filmler arasında, tıpkı Buñuel'in yanlışlanamaz titreyen adam çekimiyle kasıtlı olarak ayarlanan keçinin düşüşü arasındakine benzer bir sınır vardır. Şayet fotoğrafın gerçeğe kaçınılmaz bağlılığına dair o eski mite inanabilseydik ve filmin gayesi için yeniden devreye sokabilseydik onu, bu farkın ne olduğunu söylemek de gayet kolay olurdu. Adam gerçekten de tir tir titrmektedir ve kamera da o esnada oradadır ve kayıt sırasında adamın titreyişlerini çekmeme gibi bir şansı yoktur. Oysa, doğrusu, adam pekâlâ muhteşem bir oyuncu da olabilir ve *bizler de yalnızca öyle bir ihtimali düşünmemiş* olabiliriz – düşünemediğimiz ya da öyle bir ihtimal olmadığı için değil. Kanımca, buradaki esas mesele, kameranın hakikiliğinden öte, bizim imgeye duyduğumuz inanç ve inandığımız şey de belgeselin en güçlü ve en sağlam iddiası: Gösterdiklerinin ve hikâyelerinin kaynağı yalnızca bizimkine benzeyen bir dünya değil, bilakis, bizim dünyamız; tarihsel olarak doğrulanabilir, teftiş edilebilir ve eğer gidip bulmak istersek bize işaretler bırakmış bir dünyadır bu. Her daim birbirlerinin içine nüfuz etseler ve saf halleri ender görülse dahi, kurgu ve olgu arasında bir fark vardır. Titreyen adam yanılsama olarak göremeyeceğimiz bir yanılsamadır.

Bu adam herhangi bir kuşku duygusuna ne kadar başkaldırıyor ya da onu açığa alıyorsa, Alain Resnais'nin *Gece ve Sis* (1955) filmindeki imgeler de bunun belki tam tersi bir meydan okuma sunuyorlar: Her şeyleriyle hakiki gibi görünmelerine karşın, inandırıcı olamıyorlar. Başkaları gibi Philip Lopate da bu filmin belki de belgeselden ziyade bir deneme, yani betimselden çok spekülatif bir yapıt sayılabileceği üzerinde durmuştu. Ben de bu doğrultuda hep

şunu söyledim: Belgesel filmlerin hepsi birer denemedir, hatta ve özellikle öyle olmadıklarını düşündüklerinde; bir şeyi (her ne olursa) olduğu gibi anlattıklarını varsaydıklarında da böyledir. Öte yandan, *Gece ve Sis* bu bağlamda alışılmadık ölçüde incelikli ve titiz bir denemedir.

Filmde renk kullanımıyla siyah-beyaz imgelerin kullanımı arasında derhal bir karşıtlık kurulur. Renk şimdiki zamanı, filmin yapıldığı ve öykülendiği zamanı, savaştan on yıl sonrasını ve Alman toplama kamplarının tüm sırlarının keşfedildiği 1955 senesini gösterir. Kamera önce mavi bir gökyüzünden sessizce alçalıp dikenli tellerle kaplı bir tel örgüyü ve daha sonra da boş tarlalarla eski kamplardan birine ait terk edilmiş binaları gösterirken dahi, titiz ve planlı olarak tercih edildiği belli olan yumuşak renkler kullanıldığı görülür. Bu şimdidir ve öncesi de öncede kaldı. Peki oraya buradan varabilir miyiz? Bunun yanıtı pek o kadar basit değil. Oraya kolaylıkla ulaşabiliriz, görüntüler elimizde ve film de bize onlardan bol bol sunuyor: Film klipleri, fotoğraflar, ham görüntüler, üstelik de film ilerledikçe dehşet derecesi giderek artan bir sırayla. Tüm bunlara karşın, oraya yaklaşamıyoruz bile, ahlaki uzam ve imgesel zamanda bize hâlâ çok uzak. Film de her yönüyle bu çifte tepkiye tabi kılınacak bir biçimde dikkatlice ayarlanmış.

Başlarda bize gösterilen mahkûmlarla dolu tren tekinsiz ve tehditkâr bir his uyandırıyor elbet, ancak bir taraftan da eskiye dair bir hüzün uyandırmaktan öteye geçemeyecek kadar banal ve sıradan kalıyor. Trenler doldurulurken etrafta dolanan, aralarında laflayan, sigara tüttüren Alman askerlerinin görüntüsü aslında kendi içinde çok daha şoke edici bir etki yaratıyor. Bu trenleri daha önce de görmüş-

tük, bu trenlerin kendilerine ait birer öyküsü var, fakat o anda o adamlar tüm bu olup biteni nasıl oluyor da gündelik işlerinin (çok da zor olmayan) bir parçası olarak görebiliyorlardı? Bu soruya bir yanıt vermektense, film, Leni Riefenstahl'ın *İradenin Zaferi* (1935) filminden alınan, Hitler'in bir geçit törenini selamlayışıyla ona tam destek veren bir ulusu gösteren bir dizi imgeyle ekranı kaplayarak bu soruyu daha da genişletiyor. Devasa ve haşin figürlerin sergilendiği bir bale gösterisi içindeymiş gibi hareket eden askerlerin görüntüsü birlik, nizam ve sorgusuz sualsiz kabullenişi ima ediyor.

Jean Cayrol'un kaleme aldığı ve Michel Bouquet'nin seslendirdiği anlatı tüm bu sıradanlık karşısında ironik bir durum yaratıyor, sanki heyecan duymak ya da duygulanmak çok tehlikeliymişçesine – sanki film ve onu seslendiren kişi o zaman kontrolünü kaybedecek ya da kötülüğün sıradanlığı daha da sıradanlaşacakmış gibi. Seslendiren, toplama kamplarının yapımını ticari bir yapı inşaatına benzetirken ("Bir toplama kampı tıpkı büyük bir otel gibi inşa edilir. Müteahhitler, hesaplamalar, rakip teklifler gerekir. Ve elbette yüksek mevkiden dostlar") ve gözetleme kulelerinde kullanılan mimari üslubu nahoş bir espri vesilesi olarak görürken tam da bu ruhu yansıtıyor: "İsviçre üslubu. Garaj üslubu. Japon modeli. Hiçbir üsluba uymuyor." Bu sahne sanki akademik bir konuşmayı andırırken yukarıda sıralanan alaycı tanımlamalara belgesel bir imge eşlik eder. Bu bağlam içinde yapılan espriler bu zorbalık karşısında duyulan öfkenin gücünü daha da artırır.

Filmin merkezini oluşturan şimdiki zamanda, eski bir kamptaki bir dizi boş ranzayı baştan sona tarayan, oldukça

uzun süren bir çekimle, geçmişte kalan anlar konusunda filmin yapabileceklerinin sınırları olduğu hissi verilir. Burada asıl zor olan, bu ranzaların bir zamanlar hayatta olan insanlarla dolu olduklarını hayal edebilmektir; Roland Barthes'ın formülüyle, ölecek olan ve artık ölmüş olan insanlar. Oysa, bu bir film olduğu için, bu insanlar ölemezler de çünkü resme girememiştirler; hareket halindeki kameranın onlara ayıracak ne bir yeri ne de zamanı vardır. Ve tabii tam da aynı nedenden ötürü yaşayamazlar da. Orada yokturlar. Onları hatırlamakta zorluk çekmemizin nedeni kameraya alınmayışlarıdır. Yorumlama kısmı özellikle bu noktada oldukça özlü ve dokunaklı bir hal alır.

> Bu ahşap bloklar, bir zamanlar insanların uzandığı bu yataklar, saklandıkları bu delikler, gizlice bir şeyler yedikleri ve uyudukları bu yerler başlı başına tehlike arz ediyordu – bu yerlerin hakiki boyutunu, yarattığı o ardı arkası kesilmeyen bitimsiz dehşeti hiçbir tanım, hiçbir çekim yeniden canlandıramaz (...) Bu tuğladan yapılmış koğuştan geriye kalan yalnızca bir kabuk, bir gölge.

Ranzalar bitince kamera boş bir duvar önünde durur ve aynı yolculuğu bu kez geriye doğru yapar; William Rothman'ın sözleriyle, "bu boş yataklar arasında sonsuza dek gidip gelmek değişmez kaderiymişçesine".

Filmin sonu da bu sözleri yankılar gibidir. İnsanların kamplardan kurtarılışını gösteren kimi eski kayıtlar (ki artık hepsi de ne yazık ki çok tanıdık gelir) görürüz. Hayatta olan mahkûmların tekinsiz çehreleri dikenli teller arasından özgürlük anlamına gelen bir imgeye, öte taraftaki

dünyaya dönüktür. Yorumcu sorar: "Gerçekten kurtarılmışlar mıydı? Gündelik yaşam onları kabul edecek miydi? (*La vie quotidienne va-t-elle les reconnaître*)?" Bizler de, peki ya onlar kabul edecek mi diye düşünürüz. Sonrasında bir kapo* ve iki resmi görevlinin sorumluluklarını inkâr ettikleri görüntüler gelir ve yorumcu sorumlu kimdi diye sorar? Yüzü solgun bir esirin acı içinde aşağı doğru –acaba neye?– baktığını görürüz ve kurtarma görüntülerinden hemen önce incelediğimiz o dehşeti bize hatırlatan bir ana döneriz: Toplu mezarlara fırlatılıp atılmış, iskelete dönüşmüş cesetler, elle taşınıp sıralar halinde yerlere dizilmiş kafatasları, kömürleşmiş bedenler; kasalar dolusu gözlük camları, ayakkabılar, kapkacaklar, tıraş fırçaları, kadın saçları, traktörlerle toplanıp bir çukura atılan beden yığınları – tüm bu imgeler siyah-beyazdır, film ve fotoğraflar da kim olduğu bilinmeyen, geçmişe ait bir kameraman tarafından çekilmiştir. Şimdi ise, serbest bırakılmayı bekleyen mahkûmları gördükten sonra, yeniden, Ortaçağ'a özgü bir gravür, kaotik bir ölüm dansını çağrıştıran ceset yığınlarını gösteren üç fotoğraf görürüz; ya da, belki de, tek bir fotoğrafa ait üç ayrı yakın çekimdir bunlar. Daha sonra, ekran karmakarışık bir Monet'yi andıran, leylak rengi noktacıklarla kaplı soluk bir yeşille renklenir, ki çağrıştırdığı şeyden çok uzak bir görüntü değildir. Bu, şimdilerde kamplardan birine ait mezarlığın üzerini örten bir gölettir; bulanık ve (1955'te) artık pek bir anlam ifade etmeyen bir imge. Fakat, sonra, göletin tarihsel varlığı bir anda ortadan kalkar

* Nazi toplama kamplarındaki mahkûmlar arasından seçilen ve bazı ayrıcalıklara sahip gardiyanlar. (ç.n.)

ve yorumcunun onun metaforu olarak tanımladığı bir şeye dönüşür: "Berbat hafızamızın soğuk ve donuk suları." Yorumcu sorar: "Bu tuhaf gözlemevinden bakıp izleyenlerimiz kimler?" Bir kamptaki gözetleme kulesi sanki bizzat geçmişe ait bir perspektife dönüşmüşçesine. Dış ses devam eder ve tüm bunlara hiç inanmayanların ve bazen inanıp bazen inanmayanların olduğunu belirtir. Ve bir de, her "kim" olursa olsunlar, filmi yapan ve izleyenlerden oluşan, "bu enkaza samimiyetle bakanlar" diye tanımlanan ve böylesi bir vahşetin sadece tek bir zamana ve tek bir ülkeye ait olduğuna inanır gibi davrananlardan oluşan bir topluluk vardır.

Bu, inanıyor gibi davrandıklarımızın yalnızca bir parçasıdır. Bu tür meseleleri gerçekte olduğundan daha iyi anlıyormuş gibi davrandığımız durumlar da yok değildir. Fakat, kanımca, bizi asıl zorlayan ve filmin de bizi zorlamak istediği nokta, yumuşak ve renkli şimdiyle siyah-beyaz geçmişin müthiş özgüllüğü arasındaki bölünmeyle temsil edilen o ayrımda ortaya çıkıyor. Bu iki unsuru inkâr edemediğimiz gibi, onları bir araya da getiremiyoruz. Film, sona ererken, yerinde ve iyi niyetli bir dokundurmayla, bu kampların herhangi bir zaman ve yerde yeniden var olabileceğini söylüyor.

Ne var ki, 1955 yılında dünya böyle görünmüyordu ve bu uyarı tüm müşfikliği ve düşünceliliği içinde dahi bizzat kendi öznesinden bir kaçınmaydı. Tüm bunların yeniden yinelenmesi ihtimali karşısında endişelenmeye başlamadan önce, ilkin bu olayların bir zamanlar gerçekten olduğuna ikna olmamız gerekiyor. Buna elbette ikna olduk olmasına, ancak biraz afallayıp şaşkın bir vaziyette kalmışlığımız

da söz konusu. Şu anda gözlerimize inanamadığımızı söylüyoruz; her zamanki gibi onlara inanmamız gerektiğini, fakat onların gördükleriyle nasıl başa çıkabileceğimizi bilmediğimizi anlatmak istiyoruz. Bu, ne *Ekmeksiz Toprak*'taki titreyen adamla karşılaşmamıza, ne de Lumière'in kendi tozları içinden büyülü bir biçimde yeniden yükselen duvarını görünce yaşadığımız duruma benziyor. İlkinde adamın ve hastalığının ekranda ne kadar olabilirse o kadar gerçek olduğuna inanıyoruz. İkincisi ise, daha önce de belirttiğim gibi, hem gerçeği hem de imkânsızı gösteriyor. *Gece ve Sis*'teki korkunç görüntüler gerçek ve tasavvur edilemez türden. O görüntülere dair inancımıza inanmakta zorlanıyoruz. İnanmakta zorlanışımız dehşete kapılabilmemizin işareti olarak hem bir erdem, hem de, filmde dile getirildiği gibi, bu imgelerin geçmişin vurucu apaçıklığından çıkıp şimdinin puslu boşluğunda belirsizleşmesinin bir parçası.

Uluslar ve anlar

1914'te uluslararası dağıtımı yapılan tüm filmlerin %90'ı Fransız yapımıydı; 1928'e gelindiğinde ise %85'ini Amerikan filmleri oluşturuyordu. Jean-Luc Godard, sekiz bölümden oluşan video serisi *Histoire(s) du cinéma*'da (1997-8), Amerikan sinemasının, Fransız sinemasını I. Dünya Savaşı sayesinde alaşağı edebildiğini söylerken bu kaymaya işaret eder ve hiç acımadan şunu ekler: Amerikan sineması II. Dünya Savaşı ve televizyonun da doğuşu sayesinde "tüm Avrupa sinemasını (ulusal) finanse

etmeye, yani mahvetmeye girişmiştir". Bu, hikâyenin yalnızca bir kısmı. Nedenlerden biri şuydu: İşgal yıllarının Fransası'nda yasaklı olan birçok Amerikan filmi savaştan sonra yeniden keşfedilmiş ve Fransız sinemasına kendini yenileme imkânı sağlamıştı ve bizzat Godard'ın filmleri de bu yeniden yapılanmanın önemli bir kısmını oluşturmuştu. Nicholas Ray ve Sam Fuller olmasa *Serseri Âşıklar* da (1960) olmazdı diyebiliriz. Gerçi Fransızların bir Jean Renoir'ı vardı, ancak, örneğin André Bazin'in film kuramı büyük ölçüde Orson Welles ve William Wyler'ın yapıtlarına dayanıyordu.

Gerçekten de dünya pazarının büyük bir kısmına hâlâ Amerikan filmleri hâkim. 2010 yılının başlarında *Avatar* Çin'deki 1628 sinemada gösterimden çekilmişti, çünkü çok fazla dikkat çektiği düşünülüyordu – yerine Konfüçyüs'ün yaşamını anlatan yerli bir yapım konmuştu. Gelgelelim, 2010 tarihli bir UNESCO raporunda dendiği gibi, "ABD filmleri gişe hâkimiyetini sürdürüyor" olsa da, ilginç istisnalar, yerel üretimlerin avantajlı olduğu durumlar da yok değil: Hindistan ve Fransa. Ve üstelik en çok film de Hindistan'da yapılıyor (bu durum uzun metrajlar için geçerli): 2006'da 1091 adet. Onu ise 872 filmle Nijerya takip ediyor; ABD ise 485 adetle üçüncü sırada. Bu rakamları kıyaslarsak, aynı yıl Fransa'da 203 ve İngiltere'de de 104 film yapılmış. Nijerya örneği bilhassa dikkat çekici; özellikle de aynı raporda, sinemanın tamamen ölme ihtimali ve sürdürülebilmesiyle ilgili iddialarda geçen ülkede "resmen düzgün tek bir sinema yok" sözleri düşünüldüğünde – neredeyse tüm gösterimler evlerde ya da birtakım eğreti düzeneklerle gerçekleştirilir.

"Ticaret filmlerin peşinden gider" Godard'ın *Histoire(s)*'da zikrettiği bir slogan – oysa, filmler ve uluslar asla bütünüyle ekonomik varlıklar değildir. Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*'de (1947), belli bir döneme ait filmlerdeki Alman zihin yapısının tamamının görülebileceğini iddia etmişti. Özellikle geriye dönük olarak yapıldığı düşünüldüğünde, böylesi bir eleştiride bulunmak elbette çok kolay; gelgelelim, belirli bir zaman ve mekânın bir araya gelişiyle özgün ve benzersiz birtakım filmler üretilmiş olduğu da bir gerçek: Deneysel Rus sineması, İngiliz komedisi, İtalyan yeni-gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalga sineması, Brezilya'nın Cinema Novo'su. Her şeyin çok farklı gelişmiş olabileceğini akılda tutar ve Max Weber'in "ulusal bir karakterin var olduğunu düşünmek batıl inançtan başka bir şey değildir" hükmünü de bir köşeye not edersek, bu bazı biraradalıkların ne anlama geldiklerini de rahatlıkla görebiliriz.

Kracauer'in de dediği gibi, *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'nden (1920) *Nosferatu*'ya (1920) ve *Metropolis*'ten (1927) *Dr. Mabuse'ün Vasiyeti*'ne (1933) bir dizi muhteşem Alman filmi bize fantezi aracılığıyla tarihsel dünya hakkında pek çok şey anlatmıştır – o dünyanın nasıl olabileceği ve kısmen neye dönüştüğüne dair. Bu yorum, Adorno'nun paranoya üzerine şu sözleriyle benzerlik gösteriyor gibi: "Gerçeklikte paranoyak fanteziyi tetikleyen ve böylelikle eğilip bükülmesine neden olan bir yön vardır." Bu devrik perspektiflerin, bu tuhaf doktor ve vampirlerin ortaya çıkmasına yol açan da aslında bunlarda kendi yansımasını bulan Weimar Almanyası'nın gerçekliğidir.

İtalya'daki yeni-gerçekçiliğin durumu ise bundan biraz farklıydı. Eskiden siyaset denilen şeyin yerini büyük öl-

çüde korkular, ölçüsüz ve ölüm saçan fanteziler almıştı. Rossellini'nin *Roma Açık Şehir*'inden (1945) de Sica'nın *Bisiklet Hırsızları*'na (1948) ve Visconti'nin *Rocco ve Kardeşleri*'ne (1960) kadar uzanan, kasvetli ve hakikati dile getiren bir dizi film, her anlamda çarpıklaşmış bir dünyayı yeniden düzeltıneyi vadediyordu ya da izine uzun zamandır rastlanmayan, el değmemiş ve yalın bir dünyayı bize geri veriyordu. Bu sadece amatör oyuncular ya da gerçek mekânlar kullanılarak yapılacak kadar basit bir iş değildi. Bu filmlerdeki "gerçek", yalnızca kazara ya da sırf teknolojiyle elde edilmiyor, tıpkı belgesellerde olduğu gibi, büyük bir dikkat ve özenle bir araya getiriliyordu. Demem o ki, bir şeylerin toparlanması gerekiyordu. Bu filmlerin gücünü ve bu kaybın bir şeref meselesi olduğu fikrini anlamak da, kaybedildiği hissedilen gerçekliğin derecesi anlaşılmadığı müddetçe epey zor olacaktır. Godard buna dair şöyle demişti: "*Roma Açık Şehir* sayesinde, İtalya, bir ulusun kendisiyle yüzleşme hakkını resmen geri kazanmıştı."

Fransız Yeni Dalga sineması da yine farklıydı. Bir grup film yapımcısı ve geleceğin film yapımcıları, gösterişli, ustalıklı ve pahalı film denince ilk akla gelen Fransız sinema yapılanmasına kafa tuttular. Sağanak gibi yağan filmler –*Dört Yüz Darbe* (1959), *Kardeş Çocukları* (1959), *Serseri Âşıklar* (1960), *Jules ve Jim* (1962)– René Clement ve Claude Autant-Lara gibi oturmuş yönetmenlerin su gibi akıp giden yapıtlarının aksine, sert ve yıkıcı bir etki sunuyorlardı ve İtalya'da olduğu gibi burada da hedef belirli bir gerçekliğe, kaybolan o gündelik yaşam duygusuna ulaşabilmekti. Ne var ki, Fransız versiyonuyla bu gündelik yaşam, herhangi bir tarihsel ya da siyasal gündemden çok,

gençliğe ve isyana ve bir de Hitchcock'a sadakatiyle daha bir ilginçti. Hatta fazlasıyla siyasi olan filmlerde bile durum çok farklı değildi. Godard'ın Cezayir Savaşı döneminde geçen ve ağırlıklı olarak suikastler, işkence ve soruşturmaları konu alan *Küçük Asker* (1960) adlı filminde, Anna Karina, fotoğrafının çekilmesini polis tarafından sorgulanmaya benzetir. Tabii, bu, fotoğrafını çeken, aynı zamanda arkadaşı olan Michel Subor'u hiçbir şekilde durdurmamıştır. "Fotoğraf hakikattir," der buyurgan bir edayla. Sahnenin geri kalanı tamamen hareket halinde ya da durağan resimlerden oluşur. Subor'u fotoğraf çekerken izleriz. Subor'un daha sonraki bir zamandan gelen dış sesini duyarız; ve bir de çekimler bittikten ve film tamamlandıktan sonra eklendiği anlaşılan, odada bulunan kameraların açısına girmesi imkânsız imgeler vardır: Kullanıma hazır moda fotoğrafları gibi görünen bu imgelerdeki durağanlık belli belirsiz bir hareketle bozulur. Bu bağlamda, fotoğraf ve film salt samimi ve yalın oldukları için değil, aynı zamanda hazırlıksız yakalanmış bir gerçekliğin farklı yönlerini sundukları için de hakikattirler, ki işte bu gerçekliği inkâr etmek tam da bu nedenle zordur. Eleştirmen Serge Daney, *Histoire(s) du cinéma*'da, Godard'a, oldukça zengin ve girift bir film tarihi mirasına sahip olmaya yetecek kadar erken doğduğu için şanslı olduğunu söyler – üstü kapalı bir yolla, bu mirasla bir şeyler yapacak kadar geç doğmadığını söylemiş olur.

Japonya sessiz film günlerinden bu yana sürekli gelişim gösteren bir film endüstrisine sahip olageldi; dolayısıyla, herhangi bir karakteristik örnek göstermek epey zor, çünkü o kadar çok var ki. Gene de birçok farklı film yapımcısının belirli bir kaygı güttüğü 1950'lerin ayrı bir büyüsü var.

Bu noktada, Fransız yönetmen Jacques Rivette'nin ortaya attığı iddiaya da değinmek yerinde olacak.

Rivette, Kenji Mizoguchi ve Akira Kurosawa'nın birbirlerinden tamamen bağımsız değerlendirilmeleri gerektiğini düşünüyordu, çünkü "sadece karşılaştırılabilir olanlar ve yeteri kadar yüksek hedef gözetenler karşılaştırılabilirler". Bu, özellikle Fransız eleştirmenler arasında epey yaygın bir yaklaşımdır. Rivette, Mizoguchi için "katıksız Japon" der ve Kurosawa da John Ford'un etkisinde kalmış uluslararası bir maceraperesttir. Her ikisi de Japon olduğuna göre, kendilerine özgü bir Japon oluş hali tercih ettiklerini de düşünebiliriz ve ben de, filmleri aracılığıyla, ulusal olduğu aşikâr kaygılarında birleşen bu iki adam arasındaki keskin üslup farkına kısaca değinmek istiyorum.

Ugetsu Monogatari (1953) [*Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Hikâyeleri*] ve *Saklı Kale* (1958) filmlerinin her ikisi de iç savaş döneminde, haliyle aynı zamanda geçer: 16. yüzyıl. Her iki yönetmenin kafasında çok daha yakın bir zamanda yaşanmış uluslararası bir savaş vardır ve yine her ikisi de savaşı kâr peşinde koşan, gözleri dönmüş insanlara has bir durum olarak resmeder. "Para her şeydir" ve "savaş işleri canlandırır" sözleri *Ugetsu*'dan gelse de, *Saklı Kale*'de sarfedilmeleri de hiç sırıtmazdı; öte yandan, bu filmde, saygın olsun olmasın, ticaretle herhangi bir ilişkisisi olan hiç kimse yoktu. *Ugetsu*'da öne çıkan, bir insan "savaş sayesinde servete kavuşabilir" iddiasıydı. Her iki filmde de konumlarını aşan umut ve hırslara sahip; muhteşem bir performans ortaya koyan yardımcı oyuncuların –*Ugetsu*'da Sakae Ozawa ve *Saklı Kale*'de Kamatari Fujiwara– mütemadiyen alay ve eleştirilerine maruz kalan iki köylü vardır.



Resim 4. Kâr için değil.

Gene de, sırf geleneksel ve oturmuş bir toplum düzenine uygun düşsün diye de dışlanmaz ya da küçümsenmezler. Yani, film bu zorluklar içinde köle gibi çalışan ikilinin eylemlerini ne onaylar ne de onları mühim birer tarihsel güç ve arzu timsali –16. yüzyıldan ziyade, hiç kuşkusuz, 20. yüzyıla aittirler– kabul eder.

Gelgelelim, daha fazla ilerlemeden önce, bu iki yapıt arasındaki büyük farkları da belirtmem gerekiyor. *Ugetsu* ölümle yoğrulmuş, sakin, yavaş, lirik bir filmken, *Saklı Kale* merkezinde iki şaklabanın yer aldığı bir macera filmidir. *Ugetsu*'daki iki köylünün hırsları –biri samuray olmak isterken, öteki de çanak çömlek satıp köşeyi dönmek ister– ölümcül olup büyük bir yıkım getirir, *Saklı Kale*'deki iki fır-

satçı ise hem canlarını kurtarır hem de –tamamına olmasa da– isteklerinin bir kısmına kavuşur: Savaşa katılma gerekçeleri de olan servetin küçük bir kısmıdır bu. Öte yandan, aynı yönetmenin bir diğer filmi *Ran*'daki (1985) korkunç ve büyük çaplı katliamların ilk işaretlerini de –Kurosawa'nın ilk kez kullandığı geniş ekran formatında– bu filmde görürüz. Ve bu filmde de karakterler apokaliptik bir kesinlikle mırıldanırlar: "Cehennem burası" ve "İşte son".

Saklı Kale'deki iki şaklaban –*Star Wars*'daki R2D2 ve C3PO'ya ilham verdikleri söylenir– çoğu zaman komik, fakat nadiren sevimlidirler. Kendilerini bir prensesle onu koruyan bir generalin kaçma planlarının ortasında bulurlar; imkân olsa bu iki aristokrata ihanet etmeyecekleri tek bir an bile yoktur ve sürekli prensese tecavüz etme planları yaparlar – tabii, Prenses Leia'nın eşlikçileriyle asla böyle bir derdi olamazdı. Diğer bir deyişle, *Saklı Kale*, farklı sınıfların aralarında bir bağ oluşturmaları ve birbirlerini kollamaları gerekliliği üzerine bir film; burada şövalye ruhu günü kurtarır, ancak bu sırf modernize edildiği ve insanileştirildiği için mümkün olabilmiştir. Kurosawa, bu yapıtıyla, "heyecanla dolup taşan ve eğlenceli" bir film yapmak istediğini söylemişti – sırasıyla Shakespeare ve Gorki'den ödünç alınan ve yoğun bir kasvet barındıran *Kanlı Taht* ve *Ayaktakımı Arasında* (her ikisi de 1957) filmlerinin aksine. Ve bunu başardı da. Ancak bunu yaparken de Japonların çağdaş kaygılarını yok saymayıp bunları da ifade etmeye çalıştı.

Ugetsu'nun son sahnelerinde gerçekten de epey karmaşık bir ruh hali dikkat çeker. Çömlekçi Genjuro ona âşık olan ve birlikte yaşamak için onu yanına alıp götüren, bir prenses olmasa da soylu bir hanımla karşılaşmıştır. Karısı



Resim 5. Hayalet kim?

dahil, bu büyük aşk ve büyülü bir yolla içine girdiği bu zarafet ve incelik dünyası haricinde her şeyi büsbütün unutur. Ancak, daha sonra, metresinin bir hayalet olduğunu fark ettiğinde dehşete kapılır; fakat bu kadının aşkı hiç tanımadan genç yaşta öldüğünü, evrensel sayılan bu duyguyu tatmak için dünyaya döndüğünü öğrendiğimiz zaman, ona karşı bir yakınlık hissederiz. Yıllar geçer ve Genjuro en sonunda hayaleti kederiyle ve kendi mazisiyle baş başa bırakıp evine döner. Savaş köyde neredeyse her şeyi yok etmiştir ve kendi evi de ilk bakışta soğuk ve terk edilmiş gibi görünür. Fakat, sonra, karısının her şeye rağmen hâlâ orada olduğunu fark eder. Karısı ona yemek hazırlar ve uykuya dalarken başında durup onu izler. Karısının dav-

ranışlarında tuhaf bir melankoli vardır ve bir kavuşmadan ziyade anlaşılması güç bir veda anının parçaları gibi görünürler. Bu, her ne kadar muhteşem görünse de, biraz kafa karıştırıcı bir sahne gibidir. Fakat bu uzun sürmeyecektir. Sabah olur ve Genjuro uyanır. Ev ilk geldiği andaki gibi soğuk ve boştur. Aslında karısı yıllar önce ölmüştür, onu karşılayan kişi aslında karısının hayaletidir.

Saklı Kale'de savaş sıradanlaşma tehdidi içeren istisnai bir durumken, *Ugetsu*'da savaş, tüm o adi fırsatçılığa karşın, insana düşler dünyasına açılan kapıdan geçme şansı verir. Bir bakıma bu şans kullanılır ve o kapıdan geçilir de. Fakat bu düşler dünyası aynı zamanda ölümcül bir dünyadır – hem de iki anlamda, çünkü ölüm gerçekliğin dünyasını daha sen oradayken ele geçirir. Savaş belki de bir şiddet durumundan ziyade bir geçirgenlik hali, iki dünya arasındaki ilişkinin muğlaklığını gösteren bir durumdur. Mizoguchi asla ahlak dersi vermeye çalışmaz, ne var ki, ahlaki zayıflıklara, felaketle sonuçlanan hatalara iten arzulardaki derin çatlaklara dokundurduğunu görmemek de bir o kadar zordur; bunu yaparken aklında yalnızca 16. yüzyıl olduğunu düşünmek de öyle.

Başta Satyajit Ray'in yapıtları olmak üzere Bengal sinemasında üslup ve ahlak bakımından İtalyan yeni-gerçekçiliğine bir hayli yakın olduğumuzu hissederiz: Apu üçlemesindeki gibi –*Pather Panchali* (1955), *Apajarito* (1956), *The World of Apu* (1959)– mütevazı, sakin ve ihmal edilmiş bölgelere davet ediliriz. Ancak burada zaman ve tarihin ritmi farklıdır ve Ray'de herhangi bir sömürgeci anlayıştan uzak bir imparatorluk algısıyla karşılaşırız. Bu durum özellikle görece göz ardı edilmiş ve Ray'in Urdu dilindeki tek

ve geçmişte geçen az sayıdaki filminden biri olan *Satranç Oyuncuları* (1977) için geçerlidir.

Filmin bütünü, ağır ağır akan jenerik sekansının etkisi altında ilerler. Yakın plan çekimde önce yan taraftan bir satranç tahtasını, tahtadaki taşları ve onların arkasında kalan, yenilip kenara konmuş yatık taşları, hamle yapmak üzere kareye girip çıkan tıknaz ve yüzüklü elleri görürüz. Nüktedan fakat soğuk bir dış ses satrançla savaş arasında bir benzetme yapar ve hem bu tespit gerçekten ilgimizi çeker hem de acaba anlatıcı Doğu Hindistan Şirketi adına kıtayı kallavi parçalar halinde yutan Lord Dalhouise'ye dair neler diyecek diye düşünürüz. Fakat oyunun özellikle bu sabit ve yandan görünümünde öyle bir şey vardır ki, kırmızı ve beyaz renkteki, fildişi, zarif ve süslü taşlar, benzetme bir yana, her tür yoruma kapalı gibidirler ve film de bizi tarihin kıyısında köşesinde kalmış, başı boş, takıntılı, güdümsüz bildiğimiz her şeyi düşünmeye davet eder, fakat, büyük ya da küçük, dünyayı yönetenlerin zalim niyetlerini tam olarak kavramayı başaramaz.

Aynı kumaş, Oudh'da şirket temsilcisi olan Richard Attenborough'un Ayodhya Kralı'ndan tahttan çekilmesini şart koşan antlaşmayı imzalamasını istediği, filmin en görkemli sahnesinde de karşımıza çıkar. Bu iki adamın ayrı sahnelerde, hatalarıyla kendilerine özgü bir biçimde yüzleştiklerini ve tüm bu olup bitende büyük bir yanlışlık olduğunu fark ettiklerini daha önce gördüğümüz için, o anda akıllarından neler geçtiğini biliyoruzdur. Filmin yavaş yavaş ilerleyen harika örgüsü içinde her şey açıklanmıştır; bu sahnedeki o sıkıntılı durumun nedenini, bu iki adamın neyi söylemekten geri durduğunu biliriz. Sahneyi

izlerken tüm bunlar aklımızdan hiç çıkmaz. Öyle ki, sahnedeki her an, arka plana dair bildiklerimizi haber verir. Gene de, bambaşka, bir hikâye bile olmayan bir şey vardır karşımızda.

Şirket temsilcisinin utançtan kızaran yüzünü görürüz; pütür pütür olmuş yüzü bile bir imparatorluk haritasını andırır; bu adamın her türlü zorbalığa karşı olduğunu bildiğimiz halde, nasıl zorbaca bir ton kullandığını işitiriz. Ve kralın yüzünde de, çoktan geri dönüşü olmayan bir felakete neden olmanın sorumluluğunu taşıyan bir ifade yerine, büyük bir keder ve acı görürüz. Ray'in kamerası bir çeşit merak ve hayretle bu yüzlere, özellikle de kralınkine geri döner ve öylece kalır, çünkü başka ne yapacağını bilemez. Buradaki en vurucu unsur zamanlamadır; yüzlere geri dönüş ve deyim yerindeyse kendi kendini tekrar etmekten başka hiçbir şey yapmayan bu yüzleri beklemek. Zorbalık ve keder bir yana, bu öyle bir bekleyiştir ki, çaresizlikten ziyade, bu piyeste herkesin bir rolü olduğunu anlarız; bu sahne, kimsenin istemediği bir rolü üstlenmek zorunda kalmanın insanda yarattığı o karmaşık duygular karşısında korkuyla karışık bir çeşit saygı uyandıran bir etki doğurur.

Yönetmen bu mutsuz hikâyenin bizzat parçası değildir; öte yandan, yönetmen ve onun suç ortakları olan bizler de yine başka bir şeyin içindeyizdir: Tarihe bir açıklama getiremediğimiz durumlarda bizi kuşatan bir şaşkınlık hali. Ne var ki, bu tür durumlar uzun sürmez, bir açıklama olmayışına katlanamayız ve sonuçta beklediğimizden de fazlasına kavuşuruz. İşte, filmler, yaşamlar ve tarih tam da bu nedenle birer anlatıdır; ardışık ve ilerleyen zaman üzerinde bu şekilde kaydolurlar. Fakat bir başka zaman daha



Resim 6. Başka bir hamle daha var mı?

vardır, Walter Benjamin'in anımsattığı Mesihçi anın, her daim beklenmedik bir biçimde çıkagelen kıyametin tam tersi gibi bir andır bu. Ray'in zamanı Mesih'in çıkagelmediği bir zamandır. Hiç kimse gelmeyecek, hiçbir şey olmayacak, hiçbir anlam ışığa kavuşamayacak. En azından, zaten bilmediğimiz hiçbir şey. Elbette, bu zaman salt Ray'in filmleriyle sınırlı değil, ancak bunu onun kadar iyi anlayan başka biri de pek yok.

Sanat ve deney

Başlangıçta tüm filmler ister istemez deneyseldi ve Lumière Kardeşler de bir süre için hareketli görüntülerin

esas kullanım alanlarının bilimsel deneyler olabileceğini düşündüler. Ve elbette onların geliştirdiği bu teknoloji doğrultusunda üretilmiş ticari filmler de pekâlâ deneysel olabilir ki sıklıkla da böyledir – 1982'de *Tron* ile birlikte gelen bilgisayar ürünü bir görüntü teknolojisini (öncesinde daha sınırlı kullanımlar da olmuştu) ya da kameraların gelişimini ve renk imkânlarındaki artışı bir düşünün. Hatta, başta komedi ve gerilim filmlerinde olmak üzere, kitlesel eğlence sektöründe de sıklıkla deneysel bir yön olduğunu söyleyebilirim – hep yeni bir numara peşindedirler, sonuçta, geniş bir izleyici kitlesinin imgelemini neyin yakalayacağı hiç belli olmaz. Kimi deneylerin de animasyonun ilk dönemlerine nasıl hâkim olduklarını biliyoruz. Ancak, film endüstrisi yerine otururken anlatı tarzı da yerine oturmuştu ve artık en önemli öncelik öykü anlatmak olmuştu – önce görüntü ve yazılarla, daha sonra görüntü ve sesle. Öte yandan, bu mecranın, özünde bir sanat formu olarak sunduğu olanaklar, Dada ve Gerçeküstücülüğün dil ve arzuyla oynayıp bunları yeniden yaratması gibi görüntüyle oynanan oyunlar ya da yapılan araştırmalar halk nezdinde pek fazla itibar görmedi. "Film" dendi mi çoğu kişinin aklına uzun metrajlı anlatısal bir film geldiğini unutmamak gerekse de, süreç içinde ne kadar çok farklı iş çıkarıldığını da hatırlamakta fayda var; öyle ki, Duchamp'ın *Anemic Cinema*'sından (1925) tutun da Len Lye, Stan Brakhage ve William Kentridge'in filmlerine kadar birçok yapıt bu sürecin bir parçası oldular. Burada bahsettiklerimiz şimdilerde sanat filmi olarak bilinenlerden –entelektüel aklın anlatısal filmleri– ziyade birer görsel sanat formu olan filmlerdir – Laura Mulvey'nin cuk oturan ifadesiyle, filmi

yapan kişinin "filmin mekanizmasını ve malzemesini uygun bir biçimde görünür hale getirdiği, film karesiyle ekran arasındaki boşluğu kapatan" filmler.

René Clair'in *Entr'acte*'ını (1924) en son gördüğüm kamusal alan Barselona'da bir müzeydi. Çoğu Juan Muñoz'a ait ve ağırlıklı olarak heykellerden oluşan bir sergide döngüye alınmıştı; diğer bir odada da Robert Morris'in *Waterman Switch* filmi (1965'te bir dans yapıtı olarak tasarlandı, film olarak ise çok sonra) gösteriliyordu. Bu sanat formları arasında oldukça müthiş bağlantılar kurma şansı vardı. Clair filmi, teknolojinin çeşitli hareket numaralarının azizliğine uğrayan, özenli bir heykel gibi görünüyordu; başta *The Prompter* ve *The Wasteland* olmak üzere, Muñoz heykelleri ise giderek yavaşlayan ve sonunda tamamen donarak bir tabloya dönüşen filmler gibiydi. Muñoz bu yapıtlarıyla ilgili şöyle yazmıştı: "Gelmeli, bakmalı, çaresiz kalmalı ve gülümsemelisiniz."

Gülünç ve tuhaf bir film anlatısı olarak başlayan ve Luis Buñuel ve diğer pek çok avangarda esin kaynağı olan *Entr'acte*, tam manasıyla soyut bir biçimde sonlanır ve bu haliyle –kazara da olsa– hızlı bir deneysel film tarihine ya da bu tarihin bir parçasına dönüşür. Filmin başlangıcında güdümsüz, kendi kendine hareket eden bir top ve ağır çekimde zıpladıkları için uçar gibi görünen iki adam gibi birtakım tuhaflıklar görürüz. Daha sonra, birçok başka gülünçlüğün ardından, adamın biri öldürülür ve film de cenaze sürecini kaydetmek ya da, nasıl demeli, cenazenin mutasyonuna katılmak üzere daha ağırbaşlı bir hal alır. Kilisenin önünde eski tarz bir cenaze arabası beklemektedir, ne var ki, arabayı çeken bir at görmeyi beklerken

kameranın açısına koşum takımları içinde bir devenin girdiğini görürüz. Bu gayet güzel bir sürrealist espridir, ancak çoğu diğer sürrealist espri gibi uygunsuz da değildir. Öte yandan, tekerlekli bir tahta kasa içinde, bacakları olmayan ve kovalamacaya dönüşen bir etkinliğe katılmak için kendi kendini çılgınca iterek paralayan bir adamı gösteren Buñuelvari hamle ise biraz daha ölçüsüz bulunabilir – Buñuel bir filmde bizzat bu tür bir hamle yapma şansına henüz erişememişti. Biz bu görüntüye gülüp gülmemek arasında gidip gelirken, birkaç farklı plandan sonra adamın sabrı tükenir ve sapasağlam bir şekilde kutudan çıkıp koşmaya başlar.

Bu esnada, cenaze merasiminde, usulüne göre giyinmiş, bir kısmı boynuna çelenk asmış vakur görünümlü birtakım insanlar merdivenlerden iner ve cenaze arabasının arkasına sıralanırlar. Bu insanların çoğu yönetmenin kendi arkadaşlarıdır: Aralarında Marcel Duchamp, Man Ray ve aynı zamanda filmin senaryosunu da yazan Francis Picabia vardır. Bir anda ne çağrıştırdığı belli olmayan acayip bir şey olur. Deve arabayı sabit bir hızla çekmeye başlar ve arkadaki insanlar da (...) abartılı bir ağır çekimle tabutun ardından sıçrayarak ilerlemeye başlarlar. Bu da pek öyle ağır çekim koşmaya falan benzemez, daha çok, hiç görülmemiş bir saygı sunma edimi, bir çeşit yerel âdet gibidir. Bu insanlar gayet büyük bir ciddiyetle naaşın ardından havada süzülmektedirler ve içlerinden özellikle kendini fazlasıyla enerjik bir biçimde havaya fırlatan yaşlı bir hanım bu görevi daha bir coşkuyla yerine getirir gibidir; uygun adım yüzen bir cenaze alayı. Bir buçuk dakika süren bu sahne, değişik açılardan grubun farklı üyelerini göste-

rerek devam eder. Bu gülünç görüntü karşısında çok farklı tepkiler verilebilse de, bu basit numarayla ortaya epey komik bir şey çıktığı kesin ve benim buna verdiğim iki tepki de şöyle: Bunu yalnızca sinema yapabilirdi ve sinemanın da yapması gereken tam olarak budur, en azından zaman zaman.

Bir noktada cenaze arabası serbest kalır ve deve olmadan yoldan aşağı doğru kendi kendine ilerlemeye başlar. Araba çılgınca sürüklenmektedir; bir ormana dalar ve film tam da bu evrede neredeyse tamamen soyut bir hale gelir: Şekiller ve çizgiler birbirinin içine geçip titreşirler, dünyayı cenaze arabasının gözünden görürüz ve bu şekillerin yaprak, ray ve korkuluk olduklarının ayrımına varabilsek de, gördüğümüz şey bunlar değildir. Hareketin ta kendisini, kendi hareketimizi görmekteyizdir; sabit bir dünyanın kamera önünde hızla akıp gittiği –tıpkı Stan Brakhage'ın *Mothlight*'ında (1963) çılgın bir hızla oluşup yeniden biçimlenen yaprak, polen ve kanatlar gibi– olgusudur buna neden olan. Hatta zaman zaman daha da ötesini görür gibi oluruz; filmin saf halini, bir çerçeve önünden hızla geçip giden boş selüloiti, sunulan ya da fotoğraflanan dünyaya değil de salt teknolojiye ait olan bir hareket formunu ya da hareketin simülasyonunu gördüğümüzü düşünürüz.

Her deneysel filmde bu tarz bir şeyle karşılaşmasak dahi benzer bir duyguya kapılmamız mümkün; bunun nedeni de ekran ve film karesinin her zaman bir güç birliğinde olabilmesidir ve eğer film hareket halindeki bir kameranın sabit dünyayla kurduğu ilişkiye dayanıyorsa, bu duygu daha da güçlenir. Tıpkı, esas olarak, New York'taki eski 3. Cadde'de istasyonlar arasında ilerleyen trenden çekilen,

Brakhage'ın kısa filmi *Wonder Ring*'de (1955) olduğu gibi – bu filmin muhteşem bir palindromik yankısı gibi olan, Joseph Cornell'in *Gnir Rednow* (yine 1955) filminde bu kez aynı iş soldan sağa kayar ve geriye doğru ilerler. Bu filmlerde türlü türlü şeyler görürüz: Merdivenler, platformlar, kapılar, bilet gişeleri, yolcular, ofis binaları, depolar ve bunlardan bazısı kimi zaman bağımsız hareket eder. Öte yandan, filmin trenden çekilmeyen kısımları da yok değildir, ancak asıl ve en şahane etkiyi yaratan, kameranın hareketi yakalaması ya da onu temsil etmesi değil, tıpkı *Entr'acte*'ın son sahnelerinde olduğu gibi, hareketi bizzat sergilemesi ve durağan dünyanın önünden kayıp gitmesidir. Gilles Deleuze "hareket halindeki kamera gösterdiği ya da kullandığı tüm lokomosyon yollarının genel bir muadili gibidir" der ve Lynne Kirby, ki Mulvey de onu alıntılar, ilk filmlerde trenlere karşı özel bir ilgi gösterildiğini söyler. Sinema-öncesi zamanlarda en unutulmaz deneyimlerimizin bir tren ya da otomobile oturup, az önce açıkladığımız ve bu bağlamda iki kez söylediğim gibi, akıp giden dünyayı seyretmek olabileceğini söyleyebiliriz.

Bu da bizi hareket ve animasyon üzerine şimdi daha da belirginleşen ilk bölümdeki düşüncelerime geri getiriyor. Öncelikle hareketi olduğu gibi (ya da göründüğü gibi) yakalamak amacıyla icat edilen film, bunun hemen ardından farklı projeksiyon hızlarıyla denemeler yapmaya ve durağan şeyleri sanki kendi kendine hareket ediyorlarmış gibi göstermeye başladı. Lumièreler'in fabrikasından tutun da daha dün çekilen düğün videosuna dek, asıl ve en uzun ömürlü işi dünyadaki hareketlere ayak uydurmak olan hareketli kamera, bir seyahat çekimini istediği zaman

gerçek bir seyahate, bir yolculuğun salt bir resmine değil de onun bir modeline dönüştürme gücüne sahiptir. Bu soruları akla getiren filmlerin verdiği keyif –ve bu sorular üzerine düşünmenin verdiği keyif– kavramsal açıdan kulağa oldukça zor gelen bazı şeyleri de anlamamızı kolaylaştırır. Algılarımızla kavrayışlarımız arasında derhal bir ayrım yaparız: Verili bir imgede neyin "gerçekten" hareket ettiğini, neyin "gerçekten" hareket ederken bunu yanlış bir hızda yaptığını ve neyin hiç hareket etmediğini biliriz – *Entr'acte*'da cenaze arabasının az sonra çarpacağı hissini veren, bize doğru yaklaşır gibi görünen duvar gibi. Bu, bir nevi, görelilik üzerine bir ders gibidir. Burada bir şey hareket ederken, bir fotoğrafta hiçbir şeyin hareket etmeyişi gibi. Ne var ki, bazen hareket bir olgudur –ayakta duran birinin koşmaya başlaması– ve bazen de bir bağıntıdır – bu araba bu deveden daha hızlı hareket ediyor. Ve bazen de bağıntının çıkarsanması gerekir: Duvarın hareket eder gibi görünmesi, kameranın gerçekten hareket ettiğinin bir göstergesidir. Brakhage "tüm korkulardan kurtulmanın yolu zaten görünürde" diye yazar ve bu cinas hem bir fırsat hem de bir sürünceme doğurur. Gördüğümüz şeyin ne olduğunu bilmek, özellikle farklı bir şey gördüğümüzü sandığımız durumlarda, duyduğumuz korkuyu azaltabilir. Fakat, şu da var ki, böyle bir olasılık belki de yalnızca "görünürde", mönüdedir, elimizle tutabileceğimiz ya da masada hazır bekler bir halde değildir.

Neyin görünürde olduğu sorusu, Richard Serra'nın *Hand Catching Lead* (1968) ya da Marcel Broodthaers'in *Rain*'i (1969) gibi çok daha basit bazı deneysel yapıtlarda da mevcuttur. İlk filmde, yandan görünen ve kadrajın yu-

karısından aşağı atılan küçük kurşun plakaları yakalamak için açılıp kapanan, bazen de bunu başaran bir el vardır. El arada bir kadraj içinde pozisyonunu değiştirir ve bir keresinde de parmaklarından biriyle plakaları atan kişiye daha hızlı olmasını istercesine işaret eder. Öte yandan, görüntü hiç kesilmez ve kamera da hep sabit durur. Film yaklaşık üç dakika sürer. Burada neye bakmaktayız? Tabii ki, hareketin en yalın haline; hareketin kameraya yakalanışıdır bu. Elin düşen kurşun plakaları yakalayabilmesinin ve bunu kaç defa başardığının bir önemi var mı peki? Filmin adında başarısızlığa yapılan hiçbir vurgu yok. Burada kesinlikle asıl mesele açılıp kapanan bir elin ve düşen kurşun plakaların, kavrama edimi ve yerçekiminin, film boyunca kâh buluşan kâh birbirlerini kaçıran iki farklı hareket halinin nasıl göründüğüdür. Ve filmin belli bir süresi vardır ve devam ettikçe elin sahibi, kurşun plakaları atan kişi, izleyici ve herkes yaşlanmaktadır – ki harekete dair her soruda bulunan belki de en temel unsur olan zaman açısıdır bu. Tabii ki, yalnızca üç dakika daha yaşlanırız ancak film bize bunu hatırlatmak ister ve bize etkili bir görsel belirteç sunar. El kurşun plakaları yakalayamasa bile çoğu kez onlara dokunmayı başarır; filmin sonunda, bu ufak dokunuşlar neticesinde elin karardığını görürüz; nihayet, el açık ve boş kalmış olsa dahi, dünya geçip giderken ardında tozlu bir kurşun izi bırakmıştır. Daha açık bir ifadeyle, el ilk başta da, muhtemelen provalar nedeniyle zaten biraz kirlidir; fakat giderek daha da kararmıştır.

Broodthaers'in *Rain* başlıklı yapıtı kısa filmler arasında en çok iz bırakanlardandır. Farklı açılardan görülen bir adam, üzerinde kâğıtlar olan tahta bir sandık önünde

oturmaktadır. Bir mürekkep şişesi vardır, adam kalemini batırır ve yazmaya başlar. O yazdıkça sayfalara su damlaları düşerek mürekkebi bulandırır ve sonunda yazılar mürekkeple yapılmış akışkan bir resme dönüşürler. Adam yazmaya devam eder; damlalar da düşmeye. Sonunda, kendi de tamamen sırılsıklam olan adam pes edip bırakır. Film iki dakikadan biraz daha fazla sürer. Filmin altbaşlığı ise şöyledir: "Bir metin tasarısı" ki üstükapalı bir başarısızlık ya da yanlış bir planlamanın öyküsüdür bu – yazmak için en iyi tercih bir iç mekândır ya da hava metne saygı falan göstermez de denebilir. Filmin anlatmaktan ziyade canlandırdığı diğer öyküsü ise daha neşelidir: Kötü zamanlama, yağmur yağarken dışarıda yazmaya çalışmak, iki yeni sanat eserinin, kâğıt üzerinde akan mürekkeple oluşan desenlerle bu zarif filmin doğumuna vesile olur. İlk öyküde, kadere karşı koymanın aslında çok da zor olmadığı gibi bir kıssadan hisse var sanki; ikincisinde de böyle bir şeye kalkışmamamız gerektiği ima ediliyor olabilir. Burada yazıyla sinema arasında bir benzerlik de kurulmuş olabilir ama ne bakımdan derseniz pek emin değilim.

Öte yandan, bu iki örnek hiç kuşkusuz imgenin hareketini değil, imgedeki hareketi göstermekte değil midir? Kesinlikle öyle ve sinemada ikisinin aynı anda gerçekleştiği birçok örnek olsa da ikisi asla birbirlerine karıştırılmamalı. Gelgelelim, bu iki yapıtın asıl heyecanlandırıcı yanını bizzat hareketin kendisi, kameranın gözüyle dünyanın zaman içinde çarpışması oluşturur. Louis Malle'in *Zazie dans le métro* (1960) [*Zazie Metroda*] filminin en sonunda, küçük kıza Paris'te zamanını nasıl geçirdiği sorulduğunda şöyle der: "*J'ai vieilli*" ki basitçe "Yaşlandım" diye çevrilebi-

lir. Tabii, ihtiyarladığını değil de yaşının arttığını söylemek istiyor olabilir; bu durum bir filmdeki herkes için geçerliyken bir fotoğraf için imkânsız bir şeydir.

Dziga Vertov'un *Kameralı Adam*'ı (1929) harika bir belgesel olup aynı zamanda sağlam bir deneysel filmdir ve amacını açıkça belirtir ki sinemada pek az rastlanan bir özelliktir bu. Bu film, yazı kartları ya da herhangi bir senaryosu olmadığını ve ne edebiyata ne de tiyatroya bağlı kalacağını açıklar. Bize kent yaşamından bir günü –kırsala yapılan bir-iki gezinti hariç– ve kentin fabrika ve atölyelerini gösterir. Bir sinema salonunu ve (bazen hoşnut olmadıkları yüzlerinden okunan) izleyicileri de gösterir. Yapıtın sonlarına doğru, izleyiciye gösterilen bir filmden –filmin kendisidir bu– parçalar gösterilmeye başlar. Aynı yapıtı tekrar tekrar bir kurgu odasında kesilen ve birleştirilen numaralandırılmış film kareleri olarak görürüz. Bu esnada, çoğu zaman kurguyu yapan kişinin iş üstündeki gözlerini görürüz; filmin yapım aşamasına dahil olan görüş alanının aktarımının bir çeşit metonomisi gibidir bu. Kurgucu ise Vertov'un eşi ve daha sonra kendisi de bir yönetmen olan Elizaveta Svilova'dır. Filmde üst üste getirilen pek çok imge bulunur, dolayısıyla, yalnızca çift görmekle kalmaz, aynı zamanda her birinin içinden bakarız, sanki hepsi bu istila karşısında zar zor ayakta durur gibidirler. Tedirgin edici bazı ekran bölme efektleri vardır; özellikle de sağdan yaklaşan bir tramvay soldan gelen bir başka tramvayla çarpışacakmış gibi görünür. Bazen de görüntünün yüzeyi bükülür ve sokak ya da binalar kendi üstlerine kapanır gibi görünürler. Gene de, en çarpıcı olanı, Moskova'daki Bolşoy Tiyatrosu binasının kendi merkezine doğru ikiye katlanması ve bir



Resim 7. Şeyleri görmek.

yarının çatısıyla diğerinin çatısının dikey olarak birleşmesini sağlayan efekttir – oysa, bina ortadan ikiye ayrılmamış, sadece iki resim döndürülmüştür. Bir de olağanüstü güzellikte bir montaj vardır: Bir kadın sabah güneşi içeri girsin diye pencereyi açar; bunu yalnızca bir kez yapar ancak dört farklı açıdan yapılan çekimler sonucunda birbirinin içinde zarafetle eriyip giden kareler çıkar ortaya. Ayrıca, kesinlikle *Wonder Ring*'i önceleyen ve akla *Entr'acte*'tan bazı sahneler getiren bazı anlar vardır. Çok sayıda tren görürüz; özellikle hareket halindeki bir arabanın tepesinden çekilmiş bir sahnede tren raylar üzerinde kıvrılarak bizden uzaklaşır: Hareketin imgesi ve hareket halindeki imge.

Filmin başlarında her şey sakindir; hatta, kent yaşamından bir günün öyküsü olduğu düşünüldüğünde, fazlasıyla sakindir. İnsanlar parklarda, otobüs ve trenler hangarlarda uyuklamaktadır, makinelerin hiçbiri daha çalışmaya başlamamıştır, dükkânların ya kepenkleri kapalıdır ya da sadece vitrin mankenleri görünür ve sık sık canlı/cansız figürlerin bir araya getirildiği görülür: Hızlı hızlı çalışan dikiş makinesinin önünde duran oyuncak bebek, vitrindeki bisiklet üzerinde ifadesiz bakışlarla duran cansız mankenin ayaklarının pedallara oturmayışı. Filmde bir de sinema salonunun perdesinde filmin donduğu bir sahne vardır; o yüzden, perde önündeki orkestra üyeleri (perdeye yansıyan filmdeki perde önünde bulunan orkestra üyeleri de), yayları kemanlarının ya da dudakları trombonlarının üzerinde, sinemadaki teknisyenin gelip de ayrılan iki film karesini tekrar yapıştırmasının ardından her şeyin mükemmel bir biçimde devam edişine kadar öylece donakalırlar. Tüm bunlar önceki bölümde değindiğim mecaz unsurunu çok güzel yansıtıyor: Yaşamın yeniden başlaması olarak film ya da yeniden meydana gelen bir diriliş. Bu fim, diğer pek çoğu gibi, filmin icadını değil, icat etmenin hissettirdiklerini betimlemeye çalışır: Panofsky'nin de dediği gibi, "cansız şeylere can vermek ya da canlı olanlara farklı bir canlılık bahşetmek".

Filmin adı da oldukça yerinde: Adamımızı, birçok sahnede, makine ve kamera ayağını oradan oraya taşırken, kuleleri ölçeklerken, binaların tepesine yerleştirirken, hareket halindeki bir trenin yan tarafına sıkıca tutunurken, otomobiliyle ambulansları kovalarken görebiliriz. O bu filmi yalnızca kısmen çeken kişidir, en nihayetinde,

mekânların diğer yarısını çekmesine gerek kalmaz. O tam bir kameralı adamdır ve yaptığı yolculuklar da kameranın görüp görebileceği her şeyin bir metaforudur. Bizzat metaforla ilgili espriler de vardır. Bir noktada, iki görüntünün üst üste bindirilmesiyle kameraman ve kamera ayağı bir bardak biranın içinde gibi görünür. Bir diğerinde ise ayak üzerindeki kamera (kameramansız), başı önde, ayak uçlarında yükselip duran çekingen bir koro kızı gibi ufak bir dans numarası sergiler.

Teknoloji beklenmedik pek çok şey öğretebilir. Örneğin, bu filmi defalarca izlemiş olmama rağmen, son izlediğimde yaklaşık 23 dakika sonra kareler donmaya başladı; ilk anda düşündüğüm şey bilgisayarımda ya da diskte bir sorun olduğuydu, bunun filme ait bir özellik olduğu aklıma gelmemişti. Ancak, kareler birbiri ardına sistematik olarak donmaktaydı, ta ki önce bir film şeridi parçasına, sonra bir kurgu odasındaki bütün bir film şeridine gelene dek. Bu görüntülerdeki odak, daha sonra bir sihirbazlık gösterisinde canlandığını göreceğimiz çocukların yüzleriydi. Burada önce bir fotoğrafı, ardından da filmi görmüyoruz; filmin harekete geçmeyi beklediğini görüyoruz. Burada bir tekleme ya da yavaşlama gibi bir durum söz konusu değil; Vertov bizi bu şekilde tam da yapıtın kalbine götürüyor. Şimdi ise asıl şoke edici olan, canlandırılan çocukların yüzüne dolan yaşam ve aynı yüzler hareketsizken ortaya çıkan o durağan dinginlik. Bu durağanlığı hiç kuşkusuz bir hareket beklentimiz olduğu için hissediyoruz ve beklediğimiz de gerçekleşiyor. Öte yandan, hem filmin hem de fotoğrafın kendilerine özgü güç ve mükemmellik formları sonucu ortaya çıkan bir dizi ince farklılığını da hissetme-

ye başlıyoruz: Hareketi dondurmakla tek bir kıpırtısız anı kamerayla yakalamak arasındaki, statik güzellikle kinetik vaat arasındaki, can bulmakla can yitirmek arasındaki farklılık. Filmler yaşamı canlandırır dediğimiz zaman, salt hareketi hareket olarak gösterdiğini değil, aynı zamanda sürekli yavaşlamaya ya da durmaya zorladığımız yaşamı bu durumdan kurtardığını da kastetmiş oluruz. Donan her kare, ona eşlik edecek başka kareler olduğu müddetçe asla donmayan bir yaşama kavuşabilir.

Yönetmen kurgusu

Fellini ya da biz bunu bilsek de bilmesek de, sinemada yönetmenin varlığı her zaman önceliklidir. Méliès kendi filmlerinin alamet-i farikasıydı; Alman sinemasının ilk zamanlarını düşündüğümüzde, aklımıza, muhtemelen, bazı istisnalar dışında (*Golem*, *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*, ikisi de 1920), film adlarından çok yönetmen adları gelecektir: Murnau, Lang, Pabst. Bazı yapıtları da toplu olarak tek bir yönetmenle özdeşleştiririz – Dreyer, Ozu, Bergman, Cocteau. Bunu yapmamızın nedeni, bu filmlere özellikle yönetmenin kişiliğinin sinmiş olması değil, bu ismin yapıtın ifade ettiği tüm anlamları simgelemesidir; tıpkı Jonathan Swift'in nüktedan notlarında yer alan, Vergilius'un "ünlü şairin kendisi değil de deri bir ciltte o şairin yapıtlarını barındıran belirli sayfalar" olarak anlaşılması gibi.

Gene de, daha ilk günlerden tam tersi bir anlayışa sahip güçler de yok değildi: Stüdyo, yapımcı ve popüler sanatı yönlendirme amacı taşıyan, anonimliğe doğru belirli

bir sapma. Bazı filmlerin –*Rüzgâr Gibi Geçti*, *Oz Büyücüsü* (her ikisi de 1939)– o kadar fazla yönetmeni vardı ki, bunlar ancak yapımcı ya da stüdyo işleri olabilir; ve eleştirmenler *Rebecca*'yı (1940) bir Hitchcock olarak bilseler de, David O. Selznick ve eski izleyici için o kesinlikle bir Selznick filmiydi. Yapımcı, klasik Amerikan filmlerine has efsane ve gerçeklerin gerçekten de büyük bir parçasıdır. Mitleri yaratan ve kendine üstün özellikler atfeden de yine odur; tıpkı *Güzel ve Çirkin*'deki (1952) Kirk Douglas gibi. Yönetmen dediğimiz, ayağında potur, başında kasket, "Motor" ve "Kes" diye bağıran kişidir. Ya da, daha nezih bir versiyonda, Alman ya da İngiliz aksanıyla konuşan bir "sanatçı"dır, fakat gene de yazar ya da oyuncular gibi tamamen yapımcıya tabidir. Bir de öyle kariyerler vardır ki –ya da öylesine kariyerler– tamamen yönetmen ve yapımcı arasındaki çatışmalardan doğmuştur – örneğin, Columbia Pictures'da Orson Welles ve Harry Cohn arasındaki gibi. Burada ya romantik deha aşırı popülizm karşısında kaybeder ya da şımarık hayalperest sonunda filmlerin nasıl olması gerektiğini bilen biriyle karşılaşır. *Auteur* kuramı ve yönetmenin kurgusu gibi birbirinden harika yaklaşımlar da işte bu masalın eseridir.

Auteur kuramı, Fransızca "*politique des auteurs*" kalıbı için kullanılan ve "*cinéma d'auteurs*" kalıbından geliştirilen standart bir kavramdır. İlk olarak François Truffaut'nun "Une certaine tendance du cinéma français" başlıklı bir denemesinde kullanılmıştır. Truffaut şöyle yazar: "Nitelik Geleneği [burada, saldırdığı usule uygun Fransız filmleri, ona göre 'sinemayı hor gören' bir gelenekti] ile *auteur* sineması asla barış içinde, bir arada var olamazlar." "*Aute-*

ur" sözcüğünün ilginçtir ki tam bir İngilizce karşılığı yok –ancak "*author*" (yazar, ç.n.) olamayacağı çok açık– ve politikayla taktik arasında bir bağlamda kullanılan "*politique*" sözcüğü de kulağa biraz daha saygın gelen "kuram" halini alıvermiş. Politika/kuram, biri iddialı fakat çatışmacı olmayan, diğeri ise cazibeli ve bir o kadar da yıkıcı olmak üzere iki temel malzemeden oluşur. İlki belirli yönetmenler için daha önce söylediklerimizi savunur: Yaptıkları filmler onlara aittir, ne kadar yardım almış olurlarsa olsunlar, kendi sanatçı imzalarını taşırlar. Renoir'ın filmleri yine ona aittir; tıpkı Hitchcock'unkilerde olduğu gibi ancak onun durumu biraz daha karmaşık bir boyutta, zira Hitchcock en üst düzey stüdyo ve yapımcılarla çalışır ve sanatının büyük bir kısmını pazarlık yoluyla yapımcılara söz geçirmek oluşturur. İşte, bu boyut da Fransız eleştirmenler ve onların Anglo takipçilerinin en sevdiği ikinci malzemeye işaret eder: Hollywood, bir zamanlar, sistemin saklamaya ya da bastırmaya çalıştığı gizli *auteur*'lerle kaynıyordu. Yapmanız gereken tek şey onları fark edebilmek, kendilerine özgü bir dokunuş ya da bir antikalık veya salt endüstriyel bir ürün izlenimi veren fakat zekice uygulanmış bireysel bir performans yakalayabilmekti. Dolayısıyla, Welles de bir *auteur* olabilirdi pekâlâ, sonuçta stüdyoyla yaşadığı kavgaları biliyoruz; Hitchcock da olabilirdi, çünkü onun da bu kavgalardan galip çıktığını biliyoruz. Öte yandan, herhangi bir çatışmasına dair bir bilgimiz olmasa da, Howard Hawks da bir *auteur* olabilirdi. Adı sanı pek duyulmamış olsa da, Curt Siodmak da olabilirdi, çünkü mükemmel bir teknisyendi ve Michael Curtiz –gerçi (ve çünkü) *Casablanca*'nın yönetmeniydi– muhtemelen hiçbir zaman bir *auteur* olmadı.

Andrew Sarris can alıcı bir soru sorar. "*Auteur* kuramıyla basit bir yönetmen kuramı arasında nasıl bir fark vardır?" Kimilerine göre *auteur* kuramını farklı kılan aşırı uçlu oluşudur: "Kötü bir yönetmenin iyi bir film yapabileceğini düşünmek zor olsa da, iyi bir yönetmenin kötü bir film yapması neredeyse imkânsızdır" – Sarris burada Truffaut'nun "iyi ve kötü film diye bir şey yoktur, yalnızca iyi ve kötü yönetmen vardır" sözlerini uyarlayan Ian Cameron'u alıntılar. Sarris aşırılıkçılığı zekice reddeder –keramet *auteur* kuramında değildir ve "eleştirmen kötü bir yönetmenin her zaman kötü bir film yapacağı varsayımında asla bulunamaz"– ve gecikmeksizin asli niteliğini teslim eder. "Hayır, her zaman değil, fakat neredeyse her zaman ve zaten asıl mesele de burada." Asıl kudret, yine, *auteur*'ün bir sisteme karşı ya da taraf olarak edindiği kimlik düşüncesindedir. Dolayısıyla, George Cukor'un "soyut üslubu Bergman'a göre daha gelişmiştir" ve Otto Preminger de Billy Wilder'a kıyasla daha bir *auteur*'dür, çünkü onda "üslup tutarlılığı" daha fazladır. Bunlar, doğru olmadıklarını düşünsek dahi, cazip gelen iddialar çünkü bizi tekrar neyi sanat kabul ettiğimiz ve kimlik kavramını nereye oturttuğumuz üzerine düşünmeye davet ederler. Öte yandan, Sarris'in kendi *auteur* panteonunda yer verdiği ilk yirmi yönetmene baktığınızda, tercihlerinin çoğu kişiyle aynı olduğu görülür (Sarris'in listesi: Ophuls, Renoir, Mizoguchi, Hitchcock, Chaplin, Ford, Welles, Dreyer, Rossellini, Murnau, Griffith, Sternberg, Eisenstein, von Stroheim, Buñuel, Bresson, Hawks, Lang, Flaherty, Vigo).

O bakımdan, salt *auteur* düşüncesi bile başlı başına bir kudret taşır; yönetmenin genel olarak rolüne vurgu yapar;

belki de büyük bir beceriyle sıradanmış gibi sunulan yeteneklere ve üsluplara dikkat etmemizi sağlar ve başına buyrukluğu yüceltir. Ne var ki, bu düşüncede karakteristik bir biçimde gözden kaçan ya da yanlış tanımlanan bir yönetmen tipi vardır. Burada kastettiğim kişi günlük çalışan bir işçi olarak yönetmen değil ama onun da dikkate alınması ve doğru tanımlanması gerekir. Benim bahsettiğim, özgünlüğü eklektizme dayanan, kişisel tercihlerinde bir kişilik ortaya koyma çabası sezilmeyen türden bir yönetmen. Sarris, kişilik –Sarris'in üç *auteur*'lük ölçütünün ikincisi, diğerleri ise teknik yeterlik ve "içsel anlam"dır– dediği zaman, elbette, dolu dolu bir yaşamöyküsüne değil, teşhis edilebilir bir üsluba dikkat çekmeye çalışır; ancak benim aklımdaki yönetmenler bu bağlamda herhangi bir üslup sahibi olmamakla övünenlerdir. Sarris'in listesinde bu kategoriye giren tek kişi Howard Hawks'tur ve eleştirmenler sürekli *Bringing Up Baby* (1937) [*Tehlikeli Bebek*] ile *The Big Sleep* (1946) [*Derin Uyku*], *Red River* (1948) [*Kanlı Nehir*] ve *Gentlemen Prefer Blondes* (1953) [*Erkekler Sarışınları Sever*] filmleri arasında bir devamlılık ilişkisi olduğunu ileri sürseler de, asıl ilginç olan aralarındaki farklardır. Aklıma gelen bir diğer yönetmen de birkaç yıl içinde *Les Amants* (1958) [*Âşıklar*], *Ascenseur pour l'échafaud* (1958) [*İdam Sehpası*], *Zazie* (1960) ve *Viva Maria* (1965) filmlerini yöneten Louis Malle. Bir de, *My Beautiful Laundrette* (1985) [*Benim Güzel Çamaşırhanem*] ve *Dirty Pretty Things* (2002) [*Kirli Tatlı Şeyler*] filmlerinin yanı sıra, *Liaisons dangereuses* (1988) [*Tehlikeli İlişkiler*], *The Grifters* (1990) ve *The Queen* (2006) filmlerinin usta yönetmeni Stephen Frears var. Bu adamlara göre, asıl saygıyı hak eden, in-

sanın birbirinden bu denli farklı şeylere yönelme becerisi gösterebilmesidir ve, elbette, her şeyin bir sahibi olması gerektiği fikrini reddetmek ve işi ustalıkla kıvırmış olmanın yeterli olduğu düşüncesiyle yapıta kendi damgalarını vurmaktan kaçınmak.

Sarris'in Mizoguchi'yi listenin en yukarılarına alması (Ophuls ve Renoir'dan sonra, Hitchcock'tan önce) ve usta yönetmen Ozu'ya hiç yer vermemiş olması garip. Ben de Mizoguchi'ye herkes kadar saygı duyarım, ancak ben Ozu'yu hem daha bir dört dörtlük *auteur*, hem de tam manasıyla kendine özgü bir üslup sahibi mükemmel bir teknisyen ve her filminde zihin ve toplumun benzer girintilerini keşfetmeyi başaran biri olarak düşünürdüm hep. O bakımdan, kesinlikle Ozu üzerinde durmalı ve filmde tutarlılık nasıl olur görmeliyiz.

Pek çok film yapımcısı, bizim de parçası olabileceğimizi hissettiğimiz dünyalar yaratır ve bu konuda uzman olan kimileri bizim için eksiksiz imge kolonileri inşa eder. Ne var ki, kendimizi Ozu'nun filmleri içine konuşlandıramayız, çünkü Ozu bizi titiz bir katılıkla sadece seyirci olarak, içine giremediğimiz ve kopyalayamayacağımız bir dünyanın kıyısından onu izlemeye zorlar.

Ozu üslup bakımından kanaatkâr olmasıyla ünlüdür: Geriye dönüşler yoktur ve kariyeri geliştikçe kaydırmalı çekimden de tamamen vazgeçer ve kamera neredeyse hiç hareket etmez. İmgeleri genellikle yere çok yakın bir noktadan alarak zaten dünyaya dar bir açıyla konuşlanmış insanları bu şekilde gösterir. Kamerası modern bir Japon evindeki koridorun sonunda durur. Koridorun sonundaki odanın içini görürken sağda ve solda başka odalar olduğu-

nu biliriz. Fakat, geometride derinlik yok gibidir ve koridor da genellikle boştur: Evde oturanların ortaya çıkmasını bekleriz. Aynı durum muhtelif filmlerinde Tokyo'yu, her tarafı pencerelerle kaplı uzun binaların cepheleriyle yansıtışında da görülür. Bu binaların aralarında sokakların oluşturduğu kimi boşluklar olması gerekir, ancak kameranın dümdüz, perspektifsiz bakışı nedeniyle yapışık gibi görünürler. Bu filmlerde en gözde mekânlardan biri olan banliyö tren istasyonu, bu duruma kıyasla olağanüstü bir özgürlük hissi veren bir açıklık sağlar. Gelgelelim, bu hissi yaratan da, her biri bir dakikayı bulan ve genellikle yaşamın gelmesini beklermişçesine bomboş olan yine üç statik çekimdir. Arada sırada üzeri ağaçlarla kaplı bir yamaç veya kum tepeleri ve denizin göründüğü uzun bir sahne olur: Tam da Ozu'nun karakterlerinin mübalağalı bir tevazuyla, işlerinden pek nadir aldıkları izinlere karşılık gelen, gözler için kısa tatiller.

Filmlerinde özellikle aile içi ve kuşaklar arasındaki ilişkiler ele alınır. Karakterler, artık hayattan hiçbir zevk almıyor ve kasvetli bir yalnızlık içindeymiş gibi görünseler dahi, neşe içinde gibidirler. Örneğin, Kurosawa, Ozu'daki o "vakur ciddiyet"ten hiç hoşlanmadığını söylemişti. Muhtemelen, karakterlerin ağırbaşlı, özverili tavrını düşünerek söylemişti bunu; gelgelelim, filmlerin içerikleri de ciddi anlamda sınırlıdır. Gene de karakterler hiç bıkkınlık yaratmazlar, çünkü onların sınırlı dünyalarının içi hem uçsuz bucaksızdır hem de akıllarda yer edecek bir biçimde betimlenmiştir. *Early Summer*'daki (1951) [*Erken Gelen Yaz*] o meşhur sahneyi bir düşünün. Yaşlı bir çift bir parkta oturmuş, oyun oynayan çocukları izlemektedir. Artık evli

ve kendisi de bir baba olan oğullarını, evlenmek üzere olan kızlarını düşünürler ve baba bunun belki de hayatlarındaki en mutlu an olduğunu söyler. Karısı ise bundan pek emin değildir. "Öyle mi düşünüyorsun?" der. "Daha mutlu olabilirdik." Baba, bunu inkâr etmemekle birlikte, sadece çok şey istememeleri gerektiğini belirtir. Bir dakika kadar sonra, binalar ve insanlardan farklı olarak, Ozu'nun pek ender çektiği türden bir şey görürüz: Gökyüzü ve neredeyse kıpırtısız yoğun bulutlar. Göğe doğru bir balon uçmaya başlar ve bir an için onu izleriz. Sonraki sahne tekrar yaşlı çifti gösterir. Baba, balonu düşünerek şöyle der: "Şimdi bir çocuk ağlıyor olmalı." Şimdi ekranı tekrar gökyüzü doldurur, küçük bir nokta gibi görünen balon bulutlara doğru zikzaklar çizerek ilerler. Eğer aklınıza ağlayan çocuk getirilmemiş olsaydı, bunun bir özgürlük imgesi olduğunu düşünebilirdiniz.

Ozu'nun filmlerindeki karakterlerin hepsi de daha mutlu olmuş olabileceklerini bilirler. Paylarına düşeni kabul ederler etmesine, ancak sahip olamadıkları şeyleri de asla akıllarından çıkarmazlar; işte, bu filmlerin içinde olmamamızın, onları yalnızca seyredebilmemizin nedeni tam da bu. Bir Ozu filminin içinde yaşamak için aynı anda hem fazla unutmak hem de fazla hatırlamak gerekir.

David Lynch son kurguya (final cut) kıymet veren Fransızları çok sevdiğini söyler. Yani, onlara göre, son kesimde söz sahibi yönetmen olmalıdır. Başta Hollywood olmak üzere birçok film endüstrisinde bir filmin hangi versiyonunun basılıp dağıtılacağı konusunda nihai karar başkasına aittir – stüdyo, yapımcı, finansör. O bakımdan, yönetmenin kurgusunun çeşitli anlamları vardır: Herhan-

gi bir filmin son ancak tek olmayan bir versiyonu olabilir; bu aynı versiyon, ilk gösterilen baskıya bir ek ya da düzeltme olarak daha sonra sinemada ya da evde izlenmek üzere toparlanmış olabilir ve tabii –en sinik ve en ticari niyetlerle– bir filmin orijinal halinden daha uzun herhangi bir versiyon olabilir. İşin geri kalanını ise yönetmenin sanattan anlamayan düşmanlarıyla tutuştuğu savaşın romantizminin halletmesi gerekir.

Ekstra içerik hemen her zaman memnuniyetle karşılansa da, filme dair görüşümüzü nadiren değiştirir, ancak istisnalar da yok değildir. Coppola'nın *Apocalypse Now Redux* (2001) versiyonu, yaklaşık ekstra elli dakikasına karşın, yönetmenin kurgusu olarak tanıtılmamıştır, çünkü Coppola zaten bunu daha önce yapmıştı. Bu ek bölümlerin bazı yerleri öylesine muhteşemdir ki, neredeyse başlı başına bir film gibidir, ancak Coppola'nın bu kısımların neden dikkat dağıtabileceğini düşündüğünü de görebilirsiniz. Bir grup Amerikan askerinin yolunun izole bir Fransız plantasyonuyla çakıştığı, yaklaşık yirmi-yirmi beş dakikalık, geri eklenen bir sahne vardır. Fransız olmalarının yanı sıra, gelip cengele yerleşmiş olan ve *The Godfather*'da [*Baba*] rastlansa hiç sırıtmayacak bir aile, askerleri kolonyal bir zenginlikle donatılmış akşam sofralarına davet eder. Dien Bien Phu'nun sonuçları üzerine (ordu siyasetçilerin ihanetine uğramıştı) aile arasında süren uzun bir konuşma ve Fransız iç siyaseti üzerine yürütülen ateşli bir tartışmanın ardından, ev sahibi, bir noktada neden istenmediklerini ve artık açıkça kendi devirlerinin geçtiği bu yerde kalmak zorunda olduklarını ağdalı bir dille açıklamaya başlar. "Burası bize ait, kauçuğu Brezilya'dan getirip

diken biziz," der. "Burada kalmak istiyoruz, yüzbaşı. İstiyoruz çünkü burası bizim, bize ait. Demek istediğim, biz bu uğurda savaş verdik. Siz Amerikalılar (...) tarihte gelmiş geçmiş en büyük hiç için savaşırken." Bu bağlamda –iyi şaraplar, kaliteli kumaşlar, antika mobilyalar, ezberinden Baudelaire okuyan bir çocuk, akordeon çalan bir adam, pek muhterem bir büyükbaba, muhteşem bir nehir manzarası olan bir taraça– yapılan bu vurgu, Coppola'nın deyişiyle, "farklı bir boyut" sunar. Bu eski-dünya sömürgecileri tarihsel bakımdan yanlış yapan tarafta olabilirler, fakat en azından tarihi nasıl tersine çevireceklerini gayet iyi bilir gibidirler. Amerikalı yüzbaşıya Dien Bien Phu hakkında bilgisi olup olmadığı sorulduğunda, üzüntüyle başını sallar. Burada aldığı ders, tarihin bir savı olması gerektiği fikrinin daha önce hiç aklına gelmediğidir ve bir Fransız kadın ona savaş bittiği zaman evine dönüp dönmeyeceğini sorduğunda hayır diye yanıtlar.

Öte yandan, *Blade Runner*'ın (1992) yönetmen kurgusunun video olarak hazırlanan ilk versiyonunun tanıtımı mitosun tamamını kusursuz bir biçimde önümüze serer. "Bu, yönetmen Ridley Scott'un bilimkurgu klasiği eserinin yine kendisine *ait* versiyonu. Bu versiyonda (...) 'morali yükselten' son çıkarılır (...) muhteşem bir film daha da muhteşem olmuştur." Bu arada, bulutların arasında süzülerek bizi manzaraya boğan bir son olmaması kesinlikle çok daha iyi olmuş. Öyle ki, moral yükseltmekten ziyade kafa karıştırıcıydı; çünkü izleyiciye az önce öğrenmiş olduklarını, yani Harrison Ford'un da tıpkı sevdiği kadın gibi insan değil, bir replika olduğunu, insansı robotların "dünya dışı" kolonilerde ağır işlere koşulmak üzere baş-

langıçta birer köle olarak yaratıldıklarını unutma şansı veriyordu. Yaşamının ilk dönemlerine ait anıları, eski fotoğrafları tanıması, tüm bunların hepsi implantların eseriydi. Bu noktada asıl öne çıkan, replikaların hepsinin çok kısa bir kullanım ömrü olmasıdır. Bu da, bizde, çok fazla bilimkurguya maruz kalmaktan kaynaklanan o ürpertici her-şey-bir-simülasyon duygusuna kapılmamızı sağlayan bir etki yaratır. Ancak, öykünün ilk başlarında yaşanan bir kriz filmin her iki versiyonunda da bizi (beni) daha bir kıskıvrak yakalar. Öfkeyle dolu isyankâr bir replikayı canlandıran Rutger Hauer, Harrison Ford'un hayatını kurtarmaya hazırdır. Ancak, kendisinin iyi bir insan olduğunu sanan Harrison Ford'un yaratıkları yok etme görevinden vazgeçmek gibi bir niyeti yoktur. Neyse ki, Hauer'in zamanı zaten tükenmiştir. Yağmurun altında oturup yalnızca hatırlayabildiklerini hatırlarken "ölme (...) vakti" der ve bir film gibi olduğu yerde donar.

Bir yönetmeni salt kendi kurgusu üzerinden değil, filminin bütünü üzerinden düşünmek, herhangi bir yönden iyi bir sonuç elde edebilmek için nasıl büyük bir beceri, dikkat gösterildiğini ve nasıl yoğun bir emek harcandığını bir kez daha hatırlamamızı sağlar; ki herhangi bir filmin arkasındaki akıl çoğu zaman yönetmendir. Ancak, bazen de bu aklı sağlayan –işte, *auteur* kavramının en yararlı olduğu yer burası– yazar ya da film yıldızları olur. Pauline Kael'in, Welles'in de hakkını teslim ederek, yazar Hermann Mankiewicz'in *Citizen Kane*'in [*Yurttaş Kane*] başlıca *auteur*'lerinden biri olduğu iddiası gayet sağlamdır. Gene Kelly, Fred Astaire, Marx Kardeşler, Buster Keaton, Charlie Chaplin (çoğu zaman olduğu gibi kendini yönet-

mediği zamanlarda bile) gibi kişilerin oynadıkları filmlerin yapımında büyük rol sahibi oldukları çok açıktır. İleriki bir bölümde üzerinde duracağım gibi, bazen de yazar bizzat türün [janr] kendisidir – yönetmen, yazar, oyuncular, kameraman da onun sadık ve hünerli uygulayıcılarıdır.

Yaşamın çekiciliği

Eski günlerde, mesela 1945 civarında, Gene Kelly *Anchors Aweigh*'de fare Jerry'yle dans ettiği zaman örneğin, çekilen insanlarla çizgi film kahramanlarının karşılaşmaları komik ve hızlı olurdu ve gösterileri biter bitmez sanatçıların ayrılıp eğlence dünyasındaki kendi ayrı ontolojik bölgelerine döneceklerini de bilirdik. Dijital kameralarla bilgisayar müdahaleleri ise bu ayrımı kesin bir biçimde yapmamızı daha zor hale getirdi, ki bunun da ancak Robert Zemeckis'in *Who Framed Roger Rabbit?* [*Masum Sanık*] filmiyle 1988 gibi geç bir tarihte gerçekleştiğini belirtmekte fayda var. Bu film, eğlenceli olduğu kadar, eski Kelly sahnesini daha ileri taşımasıyla tedirgin edici bazı sorular da yarattı; yani, insanlarla çizgi film kahramanlarının aslında aynı evreni paylaştıklarını ve her iki türün de kameranın yakaladığı gerçeklikler olduğunu ima etti.

Film şiddet içeren ve aşırı gürültülü bir çizgi filmle açılış yapar ve bunun bir Disney ya da Warner Brothers işi olmadığını daha ilk anda anlarız, çünkü aşırı parodileştirilmiş bir telaş ve hareketlilik genel standartların da ötesindedir. Gene de, bir yönetmenin çıkagelip "Kes" diye bağırmasını ve gürbüz bir bebek olan çizgi film karakterinden

seti terk ederken ağzından sigarası bile eksik olmayan yaşlı bir komedyen gibi konuşmasını hiç beklemeyiz. Karakter, bir sonraki çekime kadar karavanında olacağını söyler ve tek bir sihirli hareketle oynadığı filmin düz, rengârenk dünyasından çıkıp izlemekte olduğumuz filmin o ve diğer herkesin yaşadığı üç boyutlu uzamına geçer. Çizgiden oluşan eliyle "gerçek" bir asistanın eteğini kaldırdığı an ise bize iki ayrı betimleme teknolojisinin sıradan ve becerikli numaralarından biri gibi değil de, sözgelimi bir roman ya da bir Woody Allen filmi karakterinin bizimle aynı maddeselliği ve tarihi paylaştığını iddia etmesine benzer biçimde, iki farklı dünyanın akıl almaz bir çakışması gibi görünür.

Filmdeki çizgi karakterler her ne kadar insanlarla aynı ortamı paylaşsalar da, şehrin farklı bir bölgesinde yaşarlar ve genellikle de ne yapacakları belli stereotipler olarak kabul edilirler – ki biyolojik bir yaşam olarak değil de bir çizim masasında can buldukları için aslında öyledirler. Film stereotiplerin gerçekten de öyle olup olmadıklarını sorgulamaz, hatta filmin sonunda kendini insan ya da Christopher Lloyd kılığına sokmuş bir çizgi karakteri kötü kahraman yapmasıyla bunu daha da vurgular. Öte yandan, stereotiplerin genellikle nasıl ve kim tarafından yaratıldıkları sorgulanır; ve filmdeki ırksal alegori –bu filmdeki "çizgi" karakterler, eski Hollywood filmlerindeki, neredeyse uzaylı muamelesi yapılan Afrika kökenli Amerikalıların neşeli uysallığını ya da anarşist tavrını andıran bir görünüm sergiler– genel eğilim olarak kabul ettiklerimizden farklı yaşam biçimleri için hoşgörüye davet eder.

Bir noktada, kıvrımlı hatlarıyla müthiş bir cinsel çekiciliğe sahip olan, gece kulübünde konsomatrisliğe benzer

daimi bir iş yapan ve aynı zamanda Roger'ın da karısı olan sinsi bir insan görünümlü çizgi karakter Jessica Rabbit sevimli bir tonla şöyle der: "Ben kötü biri değilim. Sadece böyle çizilmişim." Ses tonu ve duruşu bu sözlere inanmayı biraz zorlaştırsa da, kurduğu mantık kusursuzdur. O kendini çizmemiştir, o, başka birinin çizim yeteneği yanında, yine o kişinin önyargı ve arzularının bir ürünüdür.

Ve filmde iki dünya arasındaki daha da çarpıcı geçiş anlarından birinde, oyuncu Bob Hoskins kendini çizgi karakter Roger Rabbit'e kelepçelenmiş olarak bulur. Roger kelepçenin anahtarını atmış olduğu için birbirine bağlı kalan ikili bir süre türlü türlü komik durumlar yaşar. En sonunda, Roger elini yalnızca şöyle bir eğip bükerek kelepçeden hiç zorlanmadan sıyrılır. Hoskins buna o kadar öfeklenir ki şöyle der: "Yani bunu istediğin zaman yapabilirdin, öyle mi?" Bu suçlama karşısında kırılan Roger, kendi dünyasının kurallarını açıklamak zorunda kaldığı için gayet samimi bir şaşkınlık içinde gibidir. Vurgulayarak, "Herhangi bir zamanda değil ama," der. "Yalnızca komik olduğunda." Yani, bu bağlı kalma durumu yeteri kadar güldürdükten sonra ve kelepçeden kurtulma anı da farklı bir nedenden ötürü komik olacağı zaman.

Animasyon tarihi, genellikle, Little Lulu, Felix the Cat ve hatta ilk Mickey Mouse gibi tuhaf figürlerdeki belirgin soyutluktan bir uzaklaşma, gerçekliğe, Pamuk Prenses ve Cinderella'nın tam manasıyla Amerikan geleneksellliğiyle örtüşen zarafetine doğru bir kaçış olarak anlatılır ki bu gayet isabetli bir yaklaşımdır. Bu anlatıya göre, gerçeğe yakın olma hali Walt Disney'i o kadar etkiler ki, tüm fantezilerinde bunu hedeflemeye ve en nihayetinde çizgi

karakterlerini birer gayrı menkul gibi inşa etmeye başlar. Bu, elbette, hikâyenin yalnızca bir kısmı ve bunun tam tersi istikamette ilerleyen bir kısmı da var; özellikle Japon mangalarının etkisi ve günümüz Disney stüdyolarının üslup açısından bu etkide animasyon filmler ürettiği –*Remi* (1977) ve *Akira*'ya (1989) kadar geri giden ve *Mulan* (1998) ile devam eden tüm o kocaman gözlü kahramanlar– ve Pixar filmlerinin bambaşka bir görsel üslupla yarattığı filmler düşünüldüğünde. Asıl ilginç olan mesele, animasyon filmlerinin, Sean Cubitt'in terimiyle, fotomekanik filmlerin yapamadığı neyi yapabildiğidir.

Bu sorunun genellikle tam tersi yolla ve sık sık çok daha etkili bir şekilde ele alındığını biliyorum – Stanley Cavell ve Dudley Andrew bunlardan bazıları. Ayrıca, iki film biçimi arasında birçok benzerlik olması ve çoğu zaman aynı anlatı kurallarına bağlı kalmaları da bunu cevaplamaya yetmiyor. Fotoğraf-temelli filmlerde de yalnızca komik olacağı zaman bir şeylerin olduğu birçok an vardır – örneğin, *Some Like It Hot*'ın (1959) [*Bazıları Sıcak Sever*] sonunda, Joe E. Brown'ın evlenmek istediği kızın bir erkek olduğunu öğrendiği zaman verdiği tepkinin zamanlaması: "Kimse mükemmel değildir." Peki, bir de Jack Lemmon'ın karakterini gerçekten bir kıza dönüştürmek istesek bunu nasıl yapabileceğimizi bir düşünün – yani filmdeki gibi kadın kılığına sokmak değil, biyolojik olarak bir kadına dönüştürmek anlamında. Gerçek hayatta bunun için ciddi bir ameliyat geçirmesi gerekirdi ve filmde de yeni bir oyuncu ve yeni bir prodüksiyon şart olurdu. Çizgi filmler de bu anlamda bir bakıma yazın alanına benzer: Bir dünyanın değişmesi için bir kalemin tek bir hareketi

yeterli olacaktır. Ve eğer fotoğrafla çizgi film arasındaki ayrımı gerçeğin yakalanması ve gerçeğe müdahale edebilmenin verdiği haz arasındaki zıtlık üzerinden yapacaksak, burada bir durmamız lazım. Bazin şöyle yazmıştır: "Sinemanın nihai amacı ifşa etmek olarak yorumlanmamalıdır." Daha önce de belirttiğim gibi, aynı (fakat daha hileli) ayrım filmlere yapılan dijital müdahalelerde ortaya çıkar. Bazin'in önermesini özenle yorumlayan Dudley Andrew, "Bazılarımız için en kıymetli filmler, keşfetmeyi, karşılaşmayı, yüzleşmeyi ve ifşa etmeyi hedefler," der. Elbette, dijital filmler de bunu yapabilir ve, eski söylencenin aksine, fotoğraf bunu her zaman yapmak zorunda değildir. Ne var ki, fotoğrafta, grafik sanatlarda daha ender görülen bir direniş vardır (Andrew'un sözleriyle: "Sinema bizi dirençli bir şeyle yüzleştirir, ancak bu onun ille de katı bir cisim olmasını gerektirmez").

Gene de, fotoğraflanan bir yüzün basit bir yoruma bir Rembrandt otoportresinden daha fazla ve grenli bir direnç gösterdiğinden kuşkuluyum. Ve Stanley Cavell "çizgi filmler birer film değildir", çünkü onlar "gerçek dünyayı yansıtmazlar" varsayımını savunurken, çizgi filmlerin ne olduğuna dair bazı sıradışı yorumlarda bulunur. Örneğin, çizgi filmlerdeki varlıklar için yerçekimi, ağırlıkları öyle gerektirdiği için değil, kendileri bunun farkına vardıkları an geçerli hale gelir. Şöyle devam eder: "Bedenleri asla zarar görmez, hatta ölümsüzdürler desek yeridir." "Çizgi filmlerde şiddetin komik olabilmesinin nedeni, şiddet ne kadar acımasız ve sert olursa olsun, asla kanlı olmamasıdır." Son olarak: "Çizgi filmlerde dehşet mutlaktır, çünkü beden asla zarar göremez ve bu nedenle asıl tehdit altında olan ru-

hun kendisidir." Bunlar kulağa pek de ufak çaplı bir sanat formuna ait öğeler ya da gerçeklikten kaçış gibi gelmiyor.

Eğer bu notları alıp, bahsettiğim *Who Framed Roger Rabbit?* anlarının –biz iki ayrı dünya olduğunu düşünürken tek bir tane olduğu ihtimali, dürüst karakterin öncel bir tasarıma tabi oluşu, fizikteki yerçekimi kanununa benzer biçimde işleyen bir kahkaha kanunu– yanına koyarsak, çizgi filmleri bu denli sağlam kılan özelliklerin bir kısmını görebiliriz. Bu karakterler ya saf akıl, ya da saf ruhtur. Yalnızca yerçekimi akıllarına gelirse düşerler, asla ölmezler, kanları akmaz, bizi güldürdükleri bir yaşama mahkûmdurlar ve eğer dehşete düşerlerse bu mutlak bir dehşet olur. Onlar bizim olmadığımız bir şey, belgesel filmlerin bize şu anda ve daha önce ne olduğumuzu hatırlattığı her şeyin tam aksidirler; ve, elbette, onlar, Ralph Ellison'un görünmez adamının da diyebileceği gibi, farklı bir frekansta olup bizim fantezilerden yoksun, tutsak varlığımızın et ve kemikten azade versiyonlarıdır. Yazılı ve sözlü kurmacanın da büyük bir kısmı, hatta çoğu, *Odisseia*'dan *Bin Bir Gece Masalları*'na ve *Drakula*'ya dek uzanan ve birçok anlatıda karşımıza çıkan tüm o cinler, canavarlar ve vampirler düşünüldüğünde, durum tam da böyledir. Gerçekçilik, hangi vasıtayı kullanırsa kullansın, bu tarz yolculuklara çıkmayı reddeden onurlu bir duruş, insan yaşamının müdahale edilmemiş, inatçı özüne karşı bir bağlılıktır; oysa, bu yolculuklar ille de bir kaçış anlamına gelmezler. Onların da keşfetmek istedikleri gerçeklikler vardır – kaygı, arzu, umut ve diğer pek çok şeye dair.

Manoru Oshii'nin yönettiği animasyon filmi *Ghost in the Shell* (1995 ve 2004'te devam filmi) tam da bu tür-

den müthiş bir keşif yolculuğudur. Burada, kısmen, Ridley Scott'ın *Blade Runner*'ı ve Jessica Rabbit tarzıyla kısmen *Playboy*'dan –dişi siborgların azametli çıplak göğüslerine duyulan görsel ilgi kimilerine biraz takıntılı gelebilir– esinlenmiş görünen bir dünya vardır. Zaman geleceğe aittir, şehir ise herkesin yarınlarımızı ele geçireceğini varsaydığı tuhaf bir Tokyo ve Los Angeles karışımıdır ve Puppetmaster olarak bilinen bir bilgisayar korsanının devletin güvenlik sistemine sızması etrafında gelişen bir olay örgüsü vardır. Dışişleri Bakanlığı'nda, güvenlik ekibi olan 9. Şube'nin tarafında ya da karşısında olan kötücül figürler vardır ve hikâyedeki insanların bedenlerinde o kadar çok mekanik parça vardır ki, onları bir robottan ayıranın ne olduğundan kendileri bile emin değildir. Öte yandan, robotlar ya da daha zeki olanları, aralarındaki tek farkın insanların vicdan azabı duyabilmeleri olduğunun farkındadırlar ve Binbaşı olarak da bilinen ve Aziz Paulus'un Korinthoslular'a Mektuplar'ından alıntı yapmaya meraklı ("Şimdilik bulanık bir camın ardındayız; fakat bir gün yüz yüze geleceğiz: şimdilik bilgim sınırlı; fakat bir gün hepsini bileceğim ve işte o zaman ben de bilineceğim") Kusanagi'nin tek amacı Puppetmaster'la mücadele etmek değildir, ki 9. Şube için çalıştığından bu onun görevidir. Aynı zamanda onu çalıştıran şeyin ne olduğunu öğrenmek ya da, Kusanagi'nin diliyle, onun hayaletiyle iletişime geçmek de ister. Oldukça şiddetli ve uzun –ve bitkin düşüren– bir çarpışmanın ardından dileğine kavuşur ve Puppetmaster ona bir çeşit ruh evliliği teklif eder. İletilerin havada uçuştuğu teknolojik bir birleşme yaşarlar ve ikisi Kusanagi'nin yeni bedeninde (hâlâ dişidir fakat şimdi genç



Resim 8. Bu durumda bir insan ne yapardı?

bir kız gibi görünür) –Playboy'dan çıkınış izlenimi uyandıran eski bedeni çarpışma esnasında büyük yara almıştır– birlikte yaşamaya başlarlar. Devam filminde de hikâye kaldığı yerden sürer.

Kusanagi'nin kabarık, birbirine karışmış siyah saçları, koyu renk gözleri ve çizgi romanlardaki genç erkeklere özgü şematik özellikleri vardır – ek olarak, daha önce bahsettiğim aşırı boyutlarda kadınsı bir bedeni de. Kaçtığı şey gerçeklik değil, tıpkı içinde yaşadığı kent manzarası gibi, korku ve arzunun yarattığı bir karmaşadır. Kusanagi'nin fiziksel özellikleri şehrin gökdelenleri, ara sokakları, kanalları ve ışıltılı elektronik reklamları gibi, henüz tam olarak kavrayamadığımız bir biyolojiyi ve dünyayı andırsa da, bunlar en nihayetinde yalnızca aciz birer anıştırmadan ibarettir. Şehrin bu unsurları kendi kavramlarını andırmazlar, çünkü onlar zaten bizzat ölçüsüzce betimlenmiş olan bu *kavramlardır*. Ne Kusanagi'ye ne de yaşadığı şehre ait bir fotoğrafın ikincil gerçekliğine ulaşabilecek olmasının bizde uyandırdığı acıma duygusu oldukça önemli ve bu bağlamda onun durumunu Steven Spielberg'in *A.I.* (2001) [*Yapay Zekâ*] filminde klonlanan çocukla kıyaslayabiliriz. Burada, insan-olmayan bir varlığa karşı derin bir sempati hissetmeye, bizlerden biri olmak için duyduğu özleme saygı göstermeye davet ediliriz ve yapay çocuğun bir bilgisayar ürünü ya da çizim değil de, fotoğraflanan gerçek bir kişi tarafından canlandırılması bunu bizim için çok daha kolay hale getirir. Kusanagi, salt tıpkı Jessica Rabbit gibi "bu şekilde çizilmiş" olmakla kalmaz, o bir taraftan da bizzat çizimin vücut bulmuş hali, başka bir varoluş biçimi olup olmadığını merak eden bir resmin resmi gibidir.

Animasyon filmleri her konu hakkında olabilir ve çoğu zaman da yaptıkları tek şey grafik sanatların sunduğu gücün ve özgürlüğün tadını çıkarmaktır. Örneğin, *Akira*'da zarar görmüş elektronik bir kol, bir okyanus canavarına, dünyayı yutmaya hazır bir Leviathan'a dönüşür ve filmin ruh hali de yalnızca korku türüne özgü bir taşkınlık barındırır ki bu da onu büyük ölçüde bilgisayar yardımıyla yapılmış birçok canlı-aksiyon filmine yaklaştırır. Ne var ki, *Ghost in the Shell*'de hakiki bir grafik melankoli duygusu vardır ve fotoğrafın gerçekliği yakalayamama ihtimalinin *olmadığı* mitine verilen bir karşılık gibidir. Burada düşlenen şey, imgelem değil, ondan bir kaçıştır; eğlence olarak tasavvur edilen panik ve önyargının aşırı biçimlendirilmiş yaşam formlarından kurtuluştur.

III. Bölüm

PARANIN RENGİ

Sanat ve endüstri

Film başlangıçta ticari yönden pek güçlü değildi; çarpıcı bir buluştu, ancak eğlence dünyasının yalnızca küçük bir parçasıydı. Bir varyetede sergilenen gösterilerden biriydi. Fakat, çok geçmeden, sadece filmlerden oluşan gösteriler düzenlenmeye başladı ve bunun için özel mekânlar oluşturuldu. 1905'te, Pittsburgh'da Nickelodeon adında bir sinema açıldı ve 1907'ye gelindiğinde ABD'de artık bunun gibi 4000 salon daha vardı. Bu esnada, Fransa, İtalya, İngiltere ve Almanya'da da benzer bir endüstrileşme gelişim gösterdi ve izleyici kitlesi tüm dünyada artmaya başladı. Stüdyolar doğdu: Fransa'da Pathé ve Gaumont; Almanya'da UFA; ABD'de Universal, Twentieth Century Fox ve Paramount. Portakal bahçeleriyle çevrili küçük bir California kasabası olan Hollywood, istikrarlı bir iklimi olması dolayısıyla (ayrıca, California, New York'ta deneyselcilere ve yatırımcılara açılan dava fırtınasından

da yeteri kadar uzaktı) sinema için bir mesken haline geldi. Burada, film yapımının daha sonraki biçimlerinin sınırları ilk kez belirlenmeye, yıldızlar doğmaya ve parlamaya ve hepsinden önemlisi paranın kokusu gelmeye başladı.

Eksiksiz bir destek sistemi gelişti: Tanıtım araçları, hayranlar için dergiler, ödüller, arşivcilik. Gişede elde edilen sonuçlar spor karşılaşmalarındaki skorlar ya da dünya boks şampiyonası gibi değerlendirilmeye başladı. *Avatar* (2009) şimdiye dek yapılmış tüm filmler arasında en yüksek gişe hasılatına sahip film, tabii enflasyonu hesaba katmazsak, diğer türlü unvan *Rüzgâr Gibi Geçti*'ye gidiyor (1939) ve *Avatar* da on dördüncü sıraya yerleşiyor. Amerikan Film Akademisi ilk Oscar ödüllerini 1929'da vermeye başladı ve bu gelenek o günden beri her sene tekrar ediliyor. İlk zamanlar programlar kısa filmlerden oluşuyordu, daha sonra tek bir uzun metraj ve ona ek olarak yardımcı başlıklar sunuldu ve en sonunda da uzun süredir standart bir rejim halini alan çift film gösterimi geldi. 1929'da, sadece ABD'de her hafta 90 milyon sinema bileti satılıyordu ki başka ülkelerde de rakamlar oransal olarak çok farklı değildi. Büyük Buhran ve II. Dünya Savaşı yıllarında iniş ve çıkışlar olsa da, bu sayı 1946'ya gelindiğinde 100 milyona ulaşmıştı. Ne var ki, 1955'te 46 milyona düştü ki 1922'deki 40 milyonun yalnızca biraz üstündeydi bu. Sinema salonları da tabiatıyla aynı eğilimler doğrultusunda yükseldiler ve çöktüler: ABD'de 1947'de 20,000 ve 1959'da da 11,000 salon vardı.

Programlar genellikle hafta ortasında değiştirilirdi ve gösterimlere de hiç ara verilmezdi; böylelikle, bir filmi or-

tasında yakaladıysanız, bittikten sonra tekrar ortasına kadar salonda kalabilirdiniz. Nitekim, şimdilerde neredeyse kimsenin ne anlama geldiğini bilmediği "burasındayken gelmiştik" sözü de bu imkândan doğmuştur. Mizah ustası Robert Benchley'nin bir zamanlar çok sevdiği bir oyunla ilgili muhteşem bir anekdotu vardır. Bir filmin, diyelim yirminci dakikasında gelmiş olsun, o ana kadarki olay örgüsünü yeniden kurmak için kendine beş dakika verirmiş. Sonra devamında gördüğü her şeyi kendi kurgusu ışığında yorumlarmış. Ne kadar yaklaştığını görmek için –ya da görür gibi yapmak için– de yerinde kalırmış. Dediğine göre, bu metot sayesinde birçok film olduğundan daha başarılı hale gelmiş.

Yedinci Sanat üzerine yavaş yavaş kuramlar ortaya çıkarken, sinema seyircilerini akılsız olmakla suçlayan saldırılar da başlamıştı. Walter Benjamin'in "The Work of Art in the Age of its Technological Reproductibility" ("Teknolojik Olarak Yeniden Üretilebildiği Bir Çağda Sanat Eserinin Durumu"; 1935 ve 1939 yılları arasında yazılmış farklı versiyonları var) başlıklı denemesindeki savının önemli bir bölümü benzer bir saldırıya bir tepki niteliğindedir. Fransız romancı Georges Duhamel, Amerika üzerine yazdığı *Scènes de la vie future* (1930) başlıklı, hem esprili hem de hüzünlü kitabında sinemaya yönelik sert bir eleştiri de yapar. İlgili bölümün başlığı "Özgür Yurttaşın Sinematografik Perde Arası ya da Eğlencesi" idi ve sinema, muhteşem bir ironiyle, bir sığınak, bir tapınak, dipsiz bir kayıtsızlık kuyusu ve canavarın mağarası olarak tanımlanıyordu. Duhamel film yapmak için "hiçbir çabaya ihtiyaç yok" ve "ardışık düşünebilme becerisi gerektir-

mez", "*aucune suite dans les idées*" der. Benjamin de sinema seyircisinde dikkat eksikliği olduğunda hemfikirdi, ancak, ona göre, dikkat eksikliği bazen mekânsal, mecraya-özgü bir dikkate dönüşerek de pekâlâ işlev görebilirdi. Benjamin sinema seyircisini kastederek "dikkati eksik biri bile alışkanlıklar oluşturabilir" der ve ekler: "İzleyici tahlil eder ama bunu eksik bir dikkatle yapar."

Benjamin'e göre, Duhamel'in sinemadan hoşlanmamasının asıl nedeni onun kitlelerden de hoşlanmayışıdır. Kitlelerin beğendiğini beğenmek zorunda değilizdir – tabii, bu kitleler "biz" olmadıkça. Benjamin'in de kimi popüler eğlence ürünlerinin "haysiyetsiz formları" üzerine bir çift lafı vardır elbette. Ancak, dünyanın değiştiğini ve niceliğin de her zaman niteliği mahvetmesi gerekmediğini görmemiz gerekmektedir.

Bu iddia üzerine tartışmalar hâlâ sürmekte ve daha sonra ele alacağım tür meselesi üzerinden buna devam edeceğiz. Birçok uzman ve ortalama izleyici için türler ancak bir dönüşüm geçirmişlerse ya da artık ilgi görmüyorlarsa sanat üretebilirler; bayağı ve ticari olmaktan ise ancak ironi yoluyla sıyrılabilirler. Bu sayede Hollywood yapımlarından bazıları seçilerek sanat filmi kategorisine kaydırılır ve böylelikle bayağılıktan kurtarılmış olurlar. Bu yaklaşımı benimseyen izleyiciler de filmlere yapılan saldırılara dikkatli birer tahlilciye dönüşerek değil, filmlerin nasıl konsantrasyonlarını artırdığını göstererek yanıt verirler. Örneğin, Clint Eastwood'un muhteşem *The Outlaw Josey Wales* (1976) [*Kanunsuz Josey Wales*] adlı filmi kendi içinde aptalca olan bir durumun zekice bir parodisi olarak artık yalnızca bir western değil, ama bir "western" olmuştur.

Bu tür örneklerle ilgili benim kişisel görüşüm ise tam tersi. Aynı filmde, bir ödül avcısı, Eastwood'a onun "aranan" biri olduğunu söyler, kahramanımız da neredeyse elli yıldır westernlerin bir parçası haline gelen o kısa ve özlü tavırla ağır ağır konuşarak şöyle der: "Demek çok popülerim." Ödül avcısı ise zanaatini müdafaa etmeye çalışarak, "Bugünlerde hayatını kazanmak için insan bir şeyler yapmak zorunda," der ve böylelikle Eastwood'a şu kusursuz cevabı verme fırsatı doğar: "Evlat, ölmek sana pek bir hayat kazandırmaz." Eastwood çok geçmeden peşindeki bu adamı öldürür ve böylelikle sözlerini hayata geçirmiş olur. Bunlar müthiş replikler ve hareketlerdir; kesinlikle bir parodi söz konusu değildir; bu katıksız bir westerndir. *The Outlaw Josey Wales* bu türe ait filmlerin birçoğundan çok daha iyidir, ancak herhangi bir şeyi farklı yaptığı için değil. Aynı şeyi yalnızca daha iyi yapar ve az önce anlattığım ukalaca anlarda hiçbir ironi yoktur. Bu tür tam olarak bunu yapar zaten. Dikkati eksik tahlilci konsantrasyonu yüksek olanla aynı noktalar üzerinde dursa da, gerekçeler farklıdır.

Sonuç olarak, eğlencelik bir işin sanat yapıtına dönüşmesi için onu ille de kendisinden kurtarmak gerekmez; kaldı ki, sanat addedilmesi daha iyi olacak diye bir kural yok. Karşınıza çıkabilecek en ciddi kuramcı ve film yapımcılarından biri olan Peter Wollen'ın bile tercihleri arasında Kurosawa ile von Sternberg ve Michael Snow ile Hollis Frampton'ın yanında Disney'in de olduğunu görmek çok ilginçtir. Sanat ve endüstri her daim bir ihtilaf içinde olabilir ve ikisi kesinlikle aynı şey olamaz. Ancak onları bir arada düşünmek bize çok şey kazandırabilir.

İlk zamanlarda, filmler, orta sınıfın vasat bulduğu, işçi sınıfına yönelik bir eğlence türüydü. Fakat farklı sosyal sınıflar çok geçmeden birleşerek geniş bir izleyici kitlesine dönüştü ve sinemalar giderek daha şık ve nezih yerler halini aldı. Ne var ki, sinema ve tiyatro arasında çok önemli bir ayrım vardı ve bu hiç değişmedi ya da birçok popüler sanat dalıyla bir tiyatro oyunu izlemenin kazandırdığı özel ve seçkin deneyim arasındaki gibi kaldı. Mesele, sınıftan ziyade, odaklanmakla ilgiliydi. 20. yüzyılın büyük bir bölümünde insanlar bir filmi değil, filmleri izlemeye gidiyorlardı; programda ne varsa o izleniyordu ve çoğu kişi haftada en az iki kez ya da daha çok sinemaya gidiyordu. Şimdi yaptığımız gibi belirli bir gösteri için bilet almak ve salonda belirli bir koltuğa sahip olmak fikri 1960'lara dek çoğu izleyiciye oldukça yabancı geliyordu. İnsanların sinemada mutlaka görmeleri gerektiğini hissettiren türde filmler oldukça nadirdi. Bazıları gişe rekorları kırıyor, kimileri ise fiyaskoyla sonuçlanıyordu. Fakat genel alışkanlıklar hiç değişmedi: Sinema seyircisi, sinema seyircisiydi.

Elbette, her hafta gazete ilanlarından seçtiğiniz bir filmi internetten yer ayırtıp sinemada izlemek de bir alışkanlık sayılabilir, ancak ikisi aynı şey değil. Eski sinema seyircisinin yaşadığı ayrı bir doygunluk, konsantre olmak zorunda kalmadan hissettiği muazzam bir yoğunluk hissi vardı ve bu sırada tek yaptığı sadece ve sadece anın tadını çıkarmak olurdu. Bu tam da Benjamin'in izleyiciyi dikkat eksikliği çeken bir tahlilci olarak yorumlarken kastettiği durumdur. Bu tahlilci, hiç kuşkusuz, henüz maskesi düş-

meyen kötü karakterin tam olarak ne zaman çirkinleşmeye başlayacağını ve kadın kahramanın da gerektiği anda ağlamayı kesip içindeki gücü mutlaka ortaya çıkaracağını bilecek kadar hakiki bir uzmandı. Asıl tılsım ise bu tahlilcinin kendisini asla bir uzman olarak *görmemesidir* – en fazla bir hayrandır o, ama ilgisi daha bile az olabilir, filmleri her köşesini bildiği, zaten anladığı bir tasarımın eseri oldukça onu şaşırtacak hiçbir şeyin olmadığı bir dünyada bulduğu bir çeşit hayali yuva olarak görüyor olabilir. Bu oldukça kıymetli bir bilgidir ve ancak belirli bir doygunluk hissi bunu sağlayabilir.

Bu doygunluk, pek çok ülkede, salt ulusal film üretimindeki bereket ve ithalat ve ihracat vasıtasıyla değil, stüdyoların can evi olan bir sistemle de teminat altına alınmıştı – öyle ki, bu sistem çöktüğünde stüdyoların yapısı da tamamen değişmişti. Sistemin çöküşü bir tekelciliğin kırılmasına benzer: Filmleri yapan şirketler aynı zamanda sinemaların da sahibiydi, filmlerini birilerine satma zorunlulukları yoktu, yapmaları gereken tek şey bunları kendi bayiliklerine göndermekti. Bu durumda izleyiciye pek fazla seçme şansı kalmıyordu – fakat içlerinden seçim yapamayacakları film sayısı da muazzamdı, tabii neyi seçemediklerini de asla bilmiyorlardı. Bu tür bir sinema deneyimini romantikleştirmemiz (ya da küçümsememiz) gerekmez, ancak film üzerine üretilen savların çoğu bu ilişki ya da ilişkisizlik üzerine temellendirilmiştir. Eleştirmenler, öteden beri, Lawrence Alloway'in tabiriyle, "hedef bölge" içinde yer aldıklarını iddia etmişlerdir – havalı bilirkişilere dönüşmeden önce hepsi de bağımlı birer izleyiciydiler. Ya da sinemayla aralarındaki bağın daha en başından olduk-

ça farklı olduğunu ileri sürerler. Örneğin, Pauline Kael filmleri çok seviyordu ancak "sinema"nın tehlikeli bir soyut kavram, bizzat sanat düşüncesine yönelik bir ölüm tehdidi olduğunu düşünüyordu. Kael şöyle yazmıştı: "Sinemalarda büyüdüğümüz için, değerli yapıtların akademik ve saygın bir gelenek sayesinde değil, çöplükteki güzel bir şeyin gözümüze çarpması sayesinde sürdürülebileceğini de öğrenmiş olduk." Dikkatli bir sinema izleyicisi olmak demek, hiçbir sanat tanımı iddiasına güvenmemek ve böyle bir iddiada bulunmayan yapıtlarda (gerekirse) sanat ışığı yakalayabilmek demektir. Bu yaklaşım biçimi ise Susan Sontag'ın bildik bir makalesinde "sinefili" olarak tanımladığından çok farklıdır. Sinefili, filmlerden ziyade sinemaya duyulan bir aşkı ifade eder ve asıl sevdiğiniz de onun en iyi olduğu zaman sunabildikleridir; sanat olup olmaması duygularınızda bir değişiklik yaratmaz.

Öte yandan, Susan Sontag'ın da açıklık getirdiği gibi, sinefiliye sinema seyircisi olmak da dahil edilebilir:

> Televizyonun gelişiyle sinema salonları boşalmaya başlamadan önce, sinemaya yaptığınız haftalık bir ziyaretle nasıl yürüyeceğinizi, sigarayı nasıl içeceğinizi, nasıl öpüşeceğinizi, nasıl kavga edip nasıl yas tutacağınızı öğrenirdiniz. Filmler size nasıl çekici biri olacağınızın ipuçlarını verirdi. Örnek: Yağmur yağmadığında bile bir yağmurluk şık durabilir. Fakat eve dönerken yanınızda size ait olmayan hayatların içine dalma deneyiminin yalnızca bir kısmını götürebilirsiniz... Filmin sizi alıp kaçırmasını istemiştiniz. Onun sizi kaçırabilmesi için de bir sinema salonunda, karanlıkta, adını bimediğiniz yabancılar arasında oturmanız gerekir.

Eski günlerin alışkanlıkları kaybolduğundan beri sinema izleyicisinin başından pek çok şey geçti geçmesine ama temel bir şey var ki o hiç değişmedi, onlar hâlâ sinema izleyicisi –yani bir sinemada karanlıkta birlikte oturmak anlamında– ancak yaş ortalaması epey bir düştü. Bu da pazardan pay koparmak için yapılan arsız girişimleri temsil eden bir sürü filmin varlığını açıklıyor; gelgelelim, bu tür bir izleyiciye hitap etmediği aşikâr olmasına karşın gişede gayet başarılı olan filmlere bir açıklama getirmiyor. Tabii, bir de, ödül ya da Oscar'ları verenler de bu gençler değil. Film eleştirmenleri sorulduğu zaman izleyicinin gençliğine övgüyle yaklaşsalar da, diğer zamanlarda bunu gözardı etmekte bir beis görmüyor gibiler. Öte yandan, 1970'lerde başlayan ve henüz sona ermeyen önemli bir değişiklik yaşandı. Sinema salonu film izleyebileceğiniz tek yer olmaktan çıktı; hatta çoğu film sinema dışında izlenir oldu.

Sinema sarayının yükselişi ve çöküşü

Artık çoğu kepenk kapattı; bir kısmı dini duyguları pekiştirmeye yönelik kiliselere, geri kalanı da tombala oynanan salonlara dönüştü ya da tamamen ortadan kalktı. Sinema olarak yaşamaya devam edenler ise ayrı perdeleri olan küçük kutulara bölündü. *Variety*, büyük bir coşkuyla, 1990'da ABD'de 23,689 beyaz perde olduğu haberini yaptı – ancak bunların arasında tek sinema salonu olanlar pek azdı. Gene de, pek de uzun olmayan bir zaman önce, özellikle de 1950'ler ve 1960'lar boyunca, İngiltere ve ABD'deki görece küçük şehirlerde bile egzotik adları

ve düşsel mimarileriyle en az altı ya da yedi tane tek-perde sinema her zaman olurdu. Şöyle adları vardı (çocukluğumun geçtiği Lincoln'de): The Grand, The Central, The Savoy, The Ragal, The Ritz ve The Radion ve başka yerlerde de yine bunlara benzer, lüks oteller ve lüks yaşama göz kırpan adlar çıkardı karşınıza. Los Angeles'ta adları The Orpheus, The Rialto, The Tower, The Globe, The Arcade, The Cameo, The Roxie olurdu ve bunlar sokağın sadece bir kaldırımında yer alan salonlardı.

İçleri, duvar ve tavanları altın varaklarla süslü halleriyle opera ya da balo salonları gibi görünürdü; fakat çoğu zaman bir Art Deco havası eserdi ve bir de kırmızılar, yeşiller ve mavilerden oluşan bir sürü renkli ışıklandırma olurdu. Chicago'daki Capitol Theatre üzerine 1925'te çıkan haberde şöyle bir bölüm var:

> Oditoryum (...) kısaca mehtaplı bir Akdeniz gecesi altındaki bir İtalyan bahçesini betimliyor diye tarif edilebilir. Oditoryumun sol tarafında bir İtalyan sarayının cephesi var. Sağ taraf ise küçük bir tapınağı da olan teraslı bir çatı bahçesini temsil ediyor. Tüm bunlar yetmiyormuş gibi, bir de hareket eden bulutlar ve yanıp sönen yıldızlarıyla derin mavi bir gökyüzü tasviri var ki, bir iç mekânda olduğunuzu tamamen unutturuyor.

Ses sinemayı ele geçirmeden önce bu mekânların çoğunda org vardı ve asıl heyecan yaratan da, o sırada gösterimde olan filme önden eşlik eden film müziği dinletisinden ziyade, müzisyenin çoktan çalmaya başladığı orgun panayır yerlerine özgü bir gösteriş ve şaşaa ile yoktan var

olurcasına yerden yükselmeye başladığı o andı; resital bittiğinde de yine aynı şekilde karanlığın içine gömülürdü. İşte, katıksız sihir buna denir ki filmler de bir zamanlar böyle bir anlama gelirdi: Onlar bu tuhaf mekânın yerlisiydiler, bizler ise burada, gerçek yaşamlarımızın tozu toprağı arasında anılarımızdan kalan izlerin peşine düşmüş misafirleriz yalnızca.

Bu yapılar, onların mimarları, ziyaretçileri ve bulundukları muhitlerin yaşamlarına dair yapılmış harika ve bir o kadar da melankolik birçok araştırma var. Şu da var ki, zamanında bu mekânların ne denli karmaşık ve muhteşem bir kültürel bildiri sunmuş olduklarını ancak şimdi anlayabiliyoruz. Örneğin, tüm o şatafat ve şıklıktan sadece Oz Büyücüsü gibi filmler çıkmıyordu; siyah-beyaz ve gayet yalın dramlar da vardı ve 1950'lerin sonuna dek pek çok yerde sokaktan kopup akın eden imgelerle dolu ve dürüstlüğün teminatı olarak görülen o her daim otoriter ve buyurgan bir tonlama ve tempoyla yapılan konuşmalarla (genellikle bir erkek tarafından) tamamlanan aktüalite filmleri gösterilirdi. Öyle ki, eğer bu adamlardan biri anlatıyor olsaydı, Oz Büyücüsü rahatlıkla bir belgesele dönüşebilirdi.

Mulholland Drive (2001) [*Mulholland Çıkmazı*] ve *Blade Runner* (1982) [*Bıçak Sırtı*] gibi filmler, bu büyülü mekânları yeniden ziyaret eder, yeniden mitleştirir (her iki filmde de sinema salonları belirleyici mekânlardan biri olarak kullanılmıştı) ancak, bunu yaparken, Stephen Barber'ın Los Angeles'ın eski sinemaları üzerine hazırladığı ve bu sinemalarda şimdilerde neler gösterildiğinden bahsettiği kitabında dediği gibi, bir terk edilmişlik ve ümitsizlik duygusu verirler: Ölümü, silinip gitmeyi ve bizzat



Resim 9. Yakında gelen, yakında gidecek.

sinemanın sonunu simgeleyen peş peşe imgelerle. "Sinemanın sonu", Barber'a göre, sinemanın başına gelen her ne ise, uygun görüp sıkça kullandığı bir tabir ki bunu aynı zamanda sinemanın dönüşümüne, mutasyona uğrayışına ya da dijital seçeneklerden oluşan bir çeşit portföy içine sıkıştırılmasına karşılık olarak da kullanmıştır. Barber, aynı zamanda, bir yıkım ve çöküşe dair herhangi bir işaret belirmeden önce bile, "Film imgeleri (...) kendi yıkım ve çöküşlerinde bizzat pay sahibi gibi görünüyorlardı," demişti. Yoksa bu abartılı saraylar kendi hayallerini gerçekleştirmeye çalışırken diğer herkesinkileri yok mu etmişti?

Hayır, ancak sinema seyircisi bu yapıların birer fantezi ürünü olduğu kadar, bir çeşit rüşvet olduklarının da her zaman farkındaydı. Filmlerde neşe ve mutlu sonların yanında karanlık ve ölüm de vardı ve her şey mimarideki o gerçeğe aykırı ışıltıdan ibaret değildi. Sinema salonunun mimari üslubunu ve filmin ruh halini olduğu gibi kabul ediyorduk: Her şey birbiriyle uyumlu ya da mantıklı olmak zorunda değildi. Ne çalan orgun haberleri çarpıttığını ne de arka sırada oturan çiftin bunlardan etkilenebileceğini aklımıza getiriyorduk.

Ancak, şöyle bir durumu düşünün: Sene 1948 ve şehrimizdeki dört ilkokulun tüm öğrencileri derse girmek yerine sinemaya götürülüyor – sinemanın İngiltere'de kültür anlamına geldiğini göstermek için diğer birçok şehirde de yapılan bir uygulamaydı bu. İki bin çocuk Olivier'nin *Hamlet*'ini izlemek için The Ritz'e dolduruluyor. Peki eğitim aşkıyla yapılan bu uygulama The Ritz'i gözümüzde farklı bir yere taşımış olabilir mi? Ya da The Ritz'in *Hamlet*'e bir faydası olmadığını söyleyebilir miyiz; örneğin,

sanat filmleri gösterilen bir sinema yerine The Ritz'de izletilmesi onu sıradan bir filme dönüştürmüş olabilir mi? Elbette, Laurence Olivier'nin aynı zamanda oyuncularından biri olduğu Hitchcock'un *Rebecca*'sından (1940) ödünç aldığı ve okyanusta intiharın eşiğine gelme sahnesini içeren bu filmin sadece bir film olduğunun farkındayız bugün. Fakat o zamanlar bize –bu saf kültür ve okul tiyatrosuna katılmak (ya da sürüklenmek) haricinde– çoğumuzun Shakespeare'i görebileceğimiz tek yer olarak pazarlanıyordu. Biz de buna inanıyorduk, fakat The Ritz ve onun neon ışıkları bize başka bir şeyler fısıldıyordu; belki bu sinema saraylarının dünyanın geri kalanındaki izleyicilere de sık sık mırıldandığı bir şeyler. Bize hakiki anlamda bir sihir, gizem ve ihtişam vaat edemeyeceklerini, mimari görünüşlerindeki tüm o ışıltının hakkını veremeyeceklerini söylüyorlardı; fakat, gene de, bizi asla hayal kırıklığına uğratmayacaklardı, çünkü ister haber bülteni ister *Hamlet* ya da *Flash Gordon* olsun, hiçbir şeyi asla olduğu gibi bırakmayacaklardı. Ve yapılan değişiklik ne kadar azsa, sanki çekiciliği de bir o kadar artıyordu. Dünya orada neden daha farklıydı, bunu asla bilemiyorduk; sadece öyleydi. Öyle ki, Jacques Rancière, sinema salonunu, 2005 gibi geç bir dönemde bile, düşlere dalmış bir çocuğun odasıyla kayıp bir müzenin karışımı olarak resmedebiliyordu.

Bir kez daha

Tür kavramı elbette filmlerden çok daha geriye gider ve resim, edebiyat ve müzik araştırmalarında merkezi

bir önemi vardır. Gelgelelim, tür kavramından, özellikle günümüzde, sinema kadar *hoşlanan* başka bir form ya da mecra yoktur herhalde. Bugünlerde yineleme, takdir etme, çeşitleme ve yenilik getirmeden alınan haz, sanki sinemanın asli görevlerinden biri ve sinema izleyicisinin görmek istediği bir şeymiş gibi bir durum hâkim.

Yüksek kültüre ait post-romantik yapıtların çoğu, sanki onlara benzer bir şeyle daha önce hiç karşılaşmamışız ya da hiç duymamışız gibi davranırlar: Onlar hayallerinde kendilerini özgün ve farklı olarak tanımlar. Öte yandan, herhangi bir mecradaki belli bir türe ait her yapıt, onların zevklerine göre yetiştiğimizi varsayar ve herhangi bir şeyin ilkinden asla haberimiz olamayacağını zannederler. Epik bir şiir okurken ya da bir western izlerken kafanızın içinde öncüller ve koşutluklardan oluşan bir bulut peyda olur; bunlar en fazla birer anıştırmadır ancak, yine de, *bir bulut olarak*, türün yarattığı bir duygu olarak iş başındadırlar: Yarım yamalak hatırladığımız tüm o destansı savaşlar ve atletik mücadeleler, şimdiye kadar görmüş olduğumuz tüm silahlı çatışmalar. Hatta bazılarını kafamızda uydurmuş bile olabiliriz, tıpkı birçok farklı parçadan oluşan bir portre gibi, hal böyleyken bile bir türün ne anlama geldiğinin bir parçasıdırlar ve yeni olan için bir zemin görevi görürler. Franz Kafka'nın "hiçbirinde ortaya çıkmasa bile varlığı hissedilen, eski hikâyelerden oluşan bir bulut kümesi" tespiti de akla bunu getiriyor. Ne harika bir düşünce. İşte, böylesi bir anı –ya da böylesi bir anıya dair bir kurmaca– canlandığı an bir tür doğar. Philip Larkin bu etkiyi "The Poetry of Departures" (*Ayrılışların Şiiri*, ç.n.) adlı şiirinde çok iyi yakalar:

Bazen duyarız, beşinci ağızdan,
Bir mezar yazıtı gibi:
Her şeyi kestirip attı
Ve aldı başını gitti,
Ve kulaklarda her zaman şu ses
Elbette tasvip edilir
Bu gözüpek, saflığa götüren
İlkel hamle.

"Beşinci ağız"dan bile duymamız gerekmez hatta: Her zaman ve çoktan duymuşuzdur onu, tıpkı kendi kendimizi kandırışlarımızda, "gözüpek", "saflığa götüren", "ilkel" sözcükleriyle belirtilen o sahte özgürlüğü kabullendiğimiz gibi. Yalnızca ev kuşları böyle konuşur. Kalanı zaten çoktan çekip gitmiştir.

Sinemada çok sayıda tür ve alt-türler vardır (komedi, absürd komedi, kara komedi, Ealing komedisi, komedi-gerilim, vb.) ve bunları sıralamaya kalksanız sanki Polonius konuşuyor zannedilir. Fakat hepsinin de birçok ortak noktası vardır – karşılaştırma yapmaya ve aralarındaki belirleyici farkın nerede başladığını görmeye yetecek kadar. İlkin üç uzun ömürlü ve güçlü türe (western, müzikal ve gangster filmleri), ardından kısaca kendi uydurduğum ve "kadim dost" adını verdiğim adeta başlı başına ayrı bir türe eğileceğim.

İlk western filmi Edwin S. Porter'ın *The Great Train Robbery*'dir (1903) [*Büyük Tren Soygunu*] ve takip eden yıllarda binlercesi yapılmıştır. Gerçi, Howard Hawks ve diğerleri de gayet başarılı westernler yapmıştır ama bu alanın en büyüğü, yönetmen John Ford'tu. Önde gelen yapıt-

lardan oluşan fakat oldukça eksik bir liste ise şöyle: *The Covered Wagon* (James Cruze, 1923), *The Iron Horse* (John Ford, 1924) [*Demir At*], *Stagecoach* (John Ford, 1939) [*Cehennemden Dönüş*], *Red River* (Howard Hawks, 1948), *The Gunfighter* (Henry King, 1950) [*Silahşor*], *Winchester 73* (Anthony Mann, 1950), *High Noon* (Fred Zinnemann, 1952) [*Kahraman Şerif*], *Shane* (George Stevens, 1953) [*Vadiler Aslanı*], *The Man from Laramie* (Anthony Mann, 1955) [*İntikam Kanunu*], *The Searchers* (John Ford, 1956) [*Çöl Aslanı*], *Rio Bravo* (Howard Hawks, 1959) [*Kahramanlar Şehri*], *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Sturges, 1960) [*Kahramanın Sonu*], *The Magnificent Seven* (John Sturges, 1960) [*Muhteşem Yedili*], *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969) [*Vahşi Belde*].

Listedeki son filmin çekildiği tarihe gelindiğinde, artık bu tür "spagetti western" adı verilen, yeni, epey farklı ve özellikle Sergio Leone'nin yönetmenliğiyle dikkatleri çeken (*A Fistful of Dollars*, 1964 [*Bir Avuç Dolar*]; *For a Few Dollars More*, 1965 [*Birkaç Dolar İçin*]; *The Good, the Bad and the Ugly*, 1966 [*İyi, Kötü ve Çirkin*]) bir form almaya başlamıştı. Bunlar ağırlıklı olarak İspanya'da çekilen İtalyan filmleriydi ve ilk başlarda eğlenceli bir muziplik ve yalnızca Kuzey Amerikalılar'ın düzgün konuşabildiği bir film diline getirilen Avrupai değişiklikler olarak düşünülmüşlerdi. Oysa, nasıl ki Jean-Luc Godard'ın *Serseri Âşıkları*'ı (1960) bir Amerikan gangster filmine yapılan muzip bir gönderme değildiyse, aynı şekilde, bu filmlerin de böyle bir niyeti yoktu. Bunlar türe eklenip onu bambaşka bir yere taşıyan, yeni bir üslup üzerinden yapılan birer saygı duruşuydular. Bugün hiçbir film eleştirmeni onların western

olmadıklarını söyleyemese de, bunu daha önce yapanlar olmuştu; her koşulda, türün göreceli anavatanından bunun acısı çıkarıldı: Televizyondan gelip Leone filmlerinin yıldızlığına yükselen ve türün eski zihniyetine hem bir oyuncu hem de bir yönetmen olarak yeni bir soluk getiren Clint Eastwood'un westernleriyle. Orson Welles, *The Outlaw Josey Wales*'i eğer Eastwood dışında herhangi biri yapmış olsaydı onun bir klasiğe dönüşebileceğini ileri sürmüştü; öte yandan, Eastwood *Unforgiven*'ı (1992) [*Affedilmeyen*] çektiğinde artık insanlar onun elinden çıkan her şeyi birer klasik olarak nitelendirmeye başlamışlardı.

Çapraz geçişler o kadar çoktur ki, bazen Batı'nın Japonya'da başladığı bile söylenebilir. *The Magnificent Seven*, Kurosawa'nın *Yedi Samuray* (1954) filminin bir versiyonudur ve *A Fistful of Dollars* da yine Kurosawa'nın *Yojimbo*'suna (1961) dayanır. Peki tüm bunlar westernin aslında bir Amerikan türü olmadığı anlamına mı geliyor? Tam olarak değil. Ama şu da var ki, bu durum, Emerson'dan Obama'ya dek, filozof ve siyasetçilerin sürekli söyledikleri bir şeyi hatırlatır: Amerika bir yer değildir ya da salt bir yer değildir. Amerika bir yer ideasıdır ve efsanevi Batı da onun en gelişmiş bölgelerinden biridir. Orada zaman her daim tarihin uçlarındadır, toplum yeni yeni oluşmaya başlamıştır, kanunlar henüz tam olarak yerine oturmamıştır, demiryolu vadedilmiştir ve İç Savaş daha yeni sona ermiştir. Eğer büyükbaş hayvanlarınız varsa, birileri onları çalacaktır; eğer bir eviniz varsa, biri gelip onu yakacaktır. Ortada bir şerif vardır, belki iyi de bir adamdır ama güçsüz biridir; ya da onlar için özel olarak yaratılmış bu bölgede –ki anlatısal açıdan bakıldığında gerçekten de öyledir–

toplaşan kötü adamlara borçlu bir adam vardır. Sonuçta, silahların patlaması için o silahları ateşleyecek adamlar olması gerekiyor, öyle değil mi?

Tabii, bu durumda, ben de evsiz barksız bir silahşörün atıyla kasabaya gelmesini, tavrını erdemden yana koymasını, kötüleri öldürmesini ve tekrar yoluna gitmesini umut ediyorum. Kahraman yoluna gitmek zorundadır, çünkü şiddeti yenmek için başvurduğu şiddet onu da kirletmiştir – burada kadim ritüellere yapılan gönderme hiç de örtük değildir. Kanunlar çoğu zaman tehlike arz edecek şekilde uygulanır; örneğin, bir suçlu, uygarlığa daha yakın bir şehre bir trenle götürülür (*3.10 to Yuma*'da olduğu gibi, 1957) ya da, tüm olanaksızlıklara rağmen, suçlu, bir hâkim gelene dek hapiste tutulmaya çalışılır (*Rio Bravo*'da olduğu gibi). Liberty Valance'ı, yani bu harika filmin adında geçen kişiyi vuran adam James Stewart'tır ki kendisi şimdi bir ABD senatörü, eski zamanların kanunsuzluğu karşısında zafer kazanan hukukun bir temsilcisi olmuştur. Gelgelelim, o, Liberty Valance ile karşılaştığında sadece onu vurmaya çalışan kişidir. Liberty Valance'ı asıl vuran John Wayne'dir; eski kanunsuz günlerin artık hayatta olmayan namuslu temsilcilerinden biri, şiddetin tanıdık ve yalnız günah keçisidir o; bir başkasının hayatını kurtarmak için bir adamı çaprazdan vurmak zorunda kalarak kendine olan saygısını yitiren biridir o. Filmin anlatı biçimi, James Stewart'ın bu eski hikâyeyi iştahla dinleyen, fakat asla yazıya dökmeyecek olan bir gazeteciye onu aktarması üzerine kurulmuştur. "Eğer bir efsane gerçeğe dönüşürse, işte o zaman efsaneyi haber yaparsın," der gazeteci." Amerika" burada çifte bir mitoloji halini alır: Yöre halkından pek az

kişinin ve milyonlarca sinema izleyicisinin öğrenebileceği gizli gerçeklerin merkezi ve hakikatin hep olması gerektiği gibi olduğu bir efsaneler diyarı. Fenin ve Everson'un westernler üzerine kitaplarında da belirtildiği gibi, westernlerde hukukun sıklıkla yozlaşmış olması ve problemin bir çözümü olmaktan ziyade onun bir parçası oluşu oldukça çarpıcıdır; öte ayrıdan, az önce bahsettiğim öyküler de bizzat bunun emsalleridir: Mesafeli, geç gelen, zayıf ya da çürümüş hukuk hiç tükenmeyen bir endişe kaynağıdır.

Westernler gelip gitmiş ve bu arada türün artık öldüğüne dair dedikodular hiç eksik olmamıştır ki doğruluk payı olduğu durumlar da yok değildi. Örneğin, *Silverado*'yu (Laurence Kasdan, 1985) ya da *Dances with the Wolves*'u (Kevin Costner, 1990) [*Kurtlarla Dans*] izlerken aldığımız keyifte belli belirsiz bir hüzün de saklıydı. Özellikle *Silverado* türün bir örneği olmaktan ziyade, onu tanıtan ayrıntılı bir rehber gibi hissettirmişti. Bu samimi yapıtlar elbette artık kimsenin yapamadığı türden bir filmin ardından dökülen gözyaşları da değildi. Çünkü böyle bir filmi birileri çıkıp hâlâ yapabilirdi; yaptı da ve yapacak da. İşte örnekleri: Jim Jarmusch'un *Dead Man*'i (1996) [*Ölü Adam*]; Tommy Lee Jones'un *The Three Burials of Melquiades Estrada*'sı (2005) [*Üç Defin*]; James Mangold'un yeniden çektiği *3.10 to Yuma* (2007).

Müzikallerin tarihi ise bundan farklıdır. Çok büyük isimler ve önemli dönemler, zahiri bir sessizlikten gelen sihirli anlar vardır ve bu türün kapsamı o kadar geniştir ki, bazen gerçekten de ayrı bir tür olup olmadığı konusunda şüpheye düşeriz. Örneğin, *Carmen Jones* (1954) ve *Porgy and Bess* (1959) muhteşem müzikal yapıtlardır, an-

cak onları birer müzikal film olarak değil de filme alınmış operalar gibi düşünme eğilimindeyizdir. Benzer biçimde, 1930'ların operetlerini de yine bu şekilde görüyoruzdur: Operet olarak. Tüm bu sınırları kabul etsek bile, gene de, bir Fred Astaire filmiyle *Rock Around the Clock* (1956) ya da *Saturday Night Fever* (1977) arasında çok büyük bir mesafe olduğu açık; ve tabii Carol Reed'in harikulade *Oliver*'ı da (1968) yine çok farklı.

Müzikalleri, hayata birer film olarak başlayanlarla sahnede başarılı olduktan sonra filmi de yapılanlar olarak ayırabiliriz. İlk grupta yer alan ve *My Fair Lady* (1964), *Kiss Me Kate* (1953), *South Pacific* (1958) ve hatta *Guys and Dolls* (1955) gibi filmlerin temsil ettiği daha bir görkemli ve abartılı röprodüksiyonlardan ayrı olarak, *An American in Paris* (1951), *Singin' in the Rain* (1952) ve *All That Jazz* (1978) gibi başyapıtlar mecranın ortaya koyduğu enerji ve yenilikçiliği anlamamızı sağlayacaktır. Gelgelelim, Broadway'de müthiş bir başarı elde ettikten sonra filmi de yapılan *On the Town*'da (1949) New York şehrinin sokakları, binaları ve rıhtımları öylesine mükemmel kullanılmıştır ki özgün bir filmle karşı karşıya olduğunuzu sanırsınız. Nasıl bakarsak bakalım, *A Hard Day's Night*'ı (1964) ve tabii *Sweeney Todd*'u da (2007) mutlaka dikkate almamız lazım. Fakat şimdi sınırlar çok fazla genişlemiş olmadı mı; tek bir çatı altında toplanan bu denli farklı yapıtlar hakkında ne söyleyebiliriz ki?

Müzikaller görsellikle olduğu kadar ses, gösteri ve ekranı doldurabilmekle de ilgilidir ve Busby Berkeley'nin *42nd Street* ve *Golddiggers of 1933*'teki (ikisi de 1933) dans kreasyonlarıyla başlayan, *Ziegfeld Girl* ve *Babes on Broad-*

way (ikisi de 1941) gibi yönetmenliğini yaptığı yapıtlarla devam eden ve ince bir işçilik barındıran filmlerindeki ayrıntı ve titizliğin ötesine geçebilen biri olmadı. Bir an için, artık bu türün çiçek aranjmanları oluşturan, karmaşık düzenlerde kümelenen ve sürekli yüksek-açılardan çekilen dansçı kızların olduğu bir formun dışına asla çıkamayacağı düşünülmüştü. Fakat, neyse ki, çoktan iki farklı şey vuku bulmuştu bile. Tür, en gözde olay örgüsünü geliştirmiş ve Fred Astaire çıkagelmişti.

Bu olay örgüsü de bir gösteri için yapılan bir hazırlığı ve bunun için –hem kelime anlamıyla hem de mecazi anlamda– kişinin rolünü oynamaya başlamasını içeriyordu. Çocuklar –örneğin, Mickey Rooney ve Judy Garland– yeteneklerini göstermek ve arkadaşlarını organize edebilmek için emek harcamak zorundadırlar ve olay örgüsünü ve zafere ulaşılan son sahneyi de işte bu gereklilik sağlar – gerçi, prova olarak izlediğimiz sahneler bile oldukça profesyonelcedir, en nihayetinde, bir selamsız bandosu da değildirler. Örneğin, *Babes in Arms*'ın (1939) olay örgüsü de aynen böyledir ve Vincente Minelli'nin çok daha sofistike bir tarza ve daha yaşlı karakterlere sahip olan *The Bandwagon*'ına dek (1953) bu olay örgüsü gücünü korumaya devam etti.

Fred Astaire'in hikâyesi ise bundan farklıydı. Onun filmlerinde konu genellikle eğlence programları etrafında şekillenir ve o da bu programlarda dans ederdi, ancak müziğin buradaki rolünün ardında gösteri dünyasına has bir hırs yoktu – bu tür belirsizliklere karşı korunaklı bir temkinlilik ve ironi dünyasında yaşayan Astaire, böylesi hırslardan her zaman uzak duran biri gibi görünürdü, daha ziyade, sanatsal bir oyun ya da bir kendini ifade edebilme

gereksiniminin bir sonucuydu. Ginger Rogers ile birlikte *Top Hat* (1935), *Swing Time* (1936) ve *Shall We Dance* (1937) gibi filmlerde yaptıkları numaralar, yetenek ve zarafete dayalı kur yapma biçimleri, absürd komedilerde Cary Grant ile Irenne Dunne ve Spencer Tracy ile Katharine Hepburn arasında geçen ağız dalaşları ve ardından gelen barışmaların fiziksel karşılıkları gibiydiler. Bu insanları birbirlerine ait kılan ne birbirlerinden hoşlanmaları ne de senaryonun gereğidir, birliktedirler çünkü onlar resmen birbirleri için yaratılmışlardır, çünkü birbirleri dışında onlara denk olabilecek hiç kimse yoktur. Filmdeki bir şarkıda geçen şu sözler de bu durumu şöyle tarif eder hatta: "La belle, la perfectly swell romance" (Güzel, her şeyiyle mükemmel aşk, ç.n.); fakat bu çok özel bir aşktır: Son derece kıvrak bir zekâ ve performansa dayalı, duygusallığın fazla ön planda olmadığı ya da salt duygusallıktan ibaret olmayan bir aşktır bu.

Gene Kelly aslında Astaire'in vârisi ya da rakibi değildir, ancak rol aldıkları filmleri daha cazip hale getirişleri, müzik ve hikâyeyi kendilerine özgü masal, anlam ve imgelerle doldurabildikleri düşünüldüğünde –yönetmen ve senarist kim olursa olsun– onları birbirlerinden bağımsız değerlendirmek oldukça zor. Bununla birlikte, asıl önemlisi, aralarındaki farklardır. Astaire'in *tour de force*'u insanı hayrete düşüren solo step dansları, en ufak bir efor göstermeksizin, müziğin tınısıyla uyumlu bir biçimde konuşur gibi bir izlenim yaratan şarkı söyleyiş tarzı ve (tercihen) Ginger Rogers'la birlikte kusursuz bir senkronizasyon içinde sergilediği dans figürleriydi. Hayat bu haliyle hızlı, latif, eğlenceli ve bir parça da riskliydi; ritmi her an kaçırabilir

ya da dengenizi kaybedebilirdiniz. Ancak bunların hiçbiri olmazdı.

Kelly de Vera-Ellen, Leslie Caron, Cyd Charisse ve başkalarıyla harika dans performanslarına imza atmıştı; fakat onu asıl akıllara kazıyan performanslarında ya yalnızdı –*Singin' in the Rain*'de aynı adlı şarkıda yaptığı dans ve *It's Always Fair Weather*'da bu kez patenle benzer biçimde sergilediği o muhteşem dans– ya da, birden, çocuklar ve polislerle ve yoldan geçen meraklılarla etkileşime girerdi. Astaire'e kıyasla şarkı söyleyişi daha alışılagelmiş bir tarzda, mırıldanır gibiydi, ancak yine onun gibi asla bu alanda iddialı biri olmadı. Oysa, dans yeteneğine gelirsek, bir müddet hikâye anlatımında moda haline getirdiği o bale arasında gidip gelen figürleriyle modern dansa atletik bir hava katarak tam manasıyla onu yeniden icat etmişti. Astaire'in daha klasik olmak adına deneysel bir tarz benimsediğini söyleyebiliriz. Kelly'nin denemeleri ise mecraya yeni bir soluk getirmek amacını taşıyordu. Peter Wollen'ın *Singin' in the Rain* üzerine yazdığı kısa ama mükemmel kitabında bize anımsattığı gibi, Kelly'nin arkasında MGM'nin teknik ve müzikal anlamda çok güçlü bir birimi vardı, ancak filmde her zaman ve her koşulda en önde Kelly olurdu ve Kelly salt yeni dans figürleri peşinde de değildi, aynı zamanda, sürekli sinemada yeni dans yöntemleri geliştirmeye çalışırdı.

Jacques Demy'nin *Les Parapluies de Cherbourg* (1964) [*Cherbourg Şemsiyeleri*] ve *Les Demoiselles de Rochefort* (1969) [*Tatlı Günler*] adlı müzikalleri, bu bağlamda, onun ulaştığı başarıya zarif bir saygı duruşu niteliği taşır. Filmler, adlarından da anlaşılacağı üzere, insanları ve otomo-

billeriyle sanki Hollywood'dan fırlamış gibi görünen fakat Fransa'da bulunan sahil kasabalarında geçiyorlardı ve capcanlı renk ve kostümler eşliğinde çekilmişlerdi. Bu daha yeni ve sanatsal (ve, evet, azıcık duygusal) yapıtları izlerken aklımıza birçok başka film gelebilir ki hangisi olduğunun da pek önemi yok (sadece eski hikâye bulutları), gene de, büyük bir ihtimalle bunlar yine Gene Kelly filmleri olacaktır. Demy'nin filmlerinin ikincisinde, Rochefort'a eski bir dostunu bulmaya gelen Amerikalı bir besteci rolünde bizzat Kelly'yi de görürüz. Kelly, Catherine Deneuve'ün gerçek hayatta da kardeşi olan ve filmde de yine kardeşini canlandıran Françoise Dorléac'a âşık olur ("*Nous sommes des sœurs jumelles/Nées sous le signe des jumeaux*"* giriş şarkılarıdır) ve bir noktada sıra hünerlerini sergilemeye gelir ve burada *An American in Paris*'ten "I got rhythm" versiyonuna göz kırpar –burada da Fransız çocuklar vardır ve kısa süreliğine Kelly'yle etkileşime geçerler– ki burada sergilediği versiyon da apayrı bir kıvraklık ve özgünlük barındırır. Ağır ve daha ziyade bale müziğine benzer giriş kısmını hızlı bir caz ritmi takip eder (müziği Michael Legrand'a aittir) ve sokağın ortasında, Kelly'nin yanında bir anda partnerleri belirir: Oradan geçmekte olan ve hepsi de canlı renklerde kıyafetler giymiş, atmaları gereken her adımı ve çalan şarkıda söylemeleri gereken her dizeyi bilen iki denizci, iki kız, sonra iki kız daha belirir. Bu, ortaya bir gösteri koymak gibi değildir; gerçek bir kasaba ve sakinleri, sihirli bir dokunuşla, başlı başına bir gösteriye dönüştürülmüştür. Sahne, Kelly'nin bir sıçrayışla üstü açık MG'sinin koltuğuna ge-

* "İkizler burcunda doğmuş / ikiz kızkardeşleriz biz." (ç.n.)

çip, ardından onu takip eden müzik eşliğinde otomobiliyle uzaklaşmasıyla sonlanır. Astaire şık bir inceliği ve riski temsil ederken, Kelly bize zarafet ve enerjiden oluşan bir karışım sunar. Eskiden Kelly'nin rutinlerini biraz fazla zorladığını düşünürdüm –insanlar onun atletik olduğunu söylerken kastettikleri anlamda– fakat bu çok uzun bir zaman önceydi ve neden böylesi yanlış bir kanıya vardığımı da doğrusu bilmiyorum. *It's Always Fair Weather*'da (1955) paten üstünde hızla kayarken nasıl ani duruşlar yaptığını izleyip görmeniz lazım. Duruşları o kadar mükemmel ki sanki hiç hareket etmemiş ve hep o şekilde duruyormuş gibidir. Mucize gibi bir şeydir bu aslında ve en ufak bir zorlama yoktur; sadece olağanüstü şeyler yapan, sıradan bir adamdır.

1950'den itibaren Amerikan müzikalleri çok ciddi başarılara ulaştı, ancak türün asıl anavatanı artık bir başka kıtada. 1970'lerden itibaren Hint sinema endüstrisi Amerikan muadiline büyük bir fark atmaya başladı. Elbette, filmlerin hepsi müzikal değildi, ancak bu tür Hindistan'da müthiş popülerdir ve diğer kültürlere ait çoğu filmde bir anda şarkı ya da dansa dönüşecek tarzda bir müzik anlayışı pek görmezsiniz. Örneğin, Spielberg'in *Schindler's List*'iyle (1993) [*Schindler'in Listesi*] karşılaştırılan Mani Rathnam'ın *Bombay*'ı (1995) bu bağlamda oldukça anlamlı. Spielberg'in filminde şarkı söylenmesi fikri bile onu alıp Mel Brooks topraklarına çekecekken, bir Hint filminde böyle bir şey asla olmaz; melankolik bir aşk hikâyesi, tarihsel bir kâbusa verilen unutulmaz bir yanıt halini alır.

Hint müzikalleri görsel bakımdan Hollywood'a çok şey borçludur ve sıklıkla da renkler MGM'den ve yüksek açılı kamera çekimleri de Busby Berkeley'den ödünç

alınmış gibi görünür. Fakat, elbette, arkalarında çok eskiye uzanan yerel bir dans geleneği ve birçok mit de vardır ve Doğu ile Batı'nın ekrana yansıyan karışımı muhteşem bir etki yaratırken, hızlı geçişlerdeki, bu kadim dans formunun "modern" hareketindeki, bu bütünüyle modern koronun "kadim" aksanındaki zarafet sizi hayretler içerisinde bırakır. Dans sahneleri genellikle oldukça uzundur ve çoğunlukla kızla oğlan arasında yaşanan çekim ve dirence dayalı bir anlatı üzerinden ilerler. Kontrol genellikle kızdadır ve çoğu zaman küçümseyici bir tavırdadır; oğlan ise biraz sersemdir ancak ne de olsa ödül konumundadır, dolayısıyla çok da akıllı olması gerekmez. Bu arada, Doğu ile Batı arasında karşılıklı bir etkilenme de göze çarpar; örneğin, Baz Luhrmann'ın canlı renkler kullanarak çektiği *Moulin Rouge*'unda (2001) bu etkiyi görebiliriz.

Peki bu türe özgü esneklikle ilgili ne söylenebilir? Bu esneklik, türü bir tür olmaktan çıkarır mı? Bu tür kolaycı genellemelere direnç gösterir ve müzikallerde westernlerde olduğu gibi tematik açıdan ortak bir uğraş da bulunmaz zaten. Fakat müzikle sıradan yaşamın ya da onun simülasyonunun eşleşmesi, aslında bir müzikal olmayan *Slumdog Millionaire*'in (2008) [*Milyoner*] sonunda müthiş bir gücün metaforu ya da vaadi olarak karşımıza çıkan şarkılı danslı sahnede, olağanüstü güzel bir biçimde sunulur. Canlı renkler ve gürültü bir dekora ve diskoya dönüşür. Öncesinde korku, sefalet ve bir şiddet mekânı olan tren istasyonu şimdi bir manzara, bir dekordur. Tempo sağlam ve hızlıdır, erkek ve kadın kahraman yan yana geçip, dans eden kalabalık bir grubun önünde, neşeli ve kıpır kıpır bir şekilde dans etmeye başlar.

Konuşurken birden şarkı söylemeye ya da yürürken dans etmeye başlayan kişi, ister Astaire ya da Kelly, ister Doris Day, Catherine Deneuve ya da Freida Pinto olsun, her koşulda ortaya çıkan şey yaşamın lirik gücüdür. Gelmiş geçmiş en iyi müzikaller, doğal gelmese bile müthiş bir canlılık hissi uyandıran şarkı ve danslara sahip olanlardır; daha az başarılı olanlarda ise müzik sadece aksiyonu durdurur ya da müzik geri gelene dek aksiyon ayak sürür.

Mevcut tartışmanın amacı doğrultusunda daha geniş bir kategoriyi temsil eden suç filmlerinden (cinayet filmleri, gerilimler, soygun filmleri, polisiyeler ve daha pek çoğu) ayrı tuttuğum gangster filmleri, müzikallerden ve hatta westernlerden çok daha yoğun bir mesele ve karmaşık ve değişken birer vaka olmakla birlikte, diğerlerine kıyasla bu filmlerin mitolojilerini tanımlamak daha kolay. Harika bir film sayılmasa da, Johhny Depp'in melankolik ve karizmatik Dillinger'ı canlandırdığı Michael Mann'ın yakın döneme ait *Public Enemies*'i (2009) [*Halk Düşmanları*] iyi bir örnek olacak. Aslında, bu filmin her yerinden romantizm akar; Depp, çürümüş bir hukuk sisteminin peşine düştüğü, arkadaşlarının ihanetine uğramış yalnız ve özgür bir ruhtur. Suç demek özgürlük demektir ve eğer Depp'in kariyer seçimiyle ilgili herhangi bir ahlaki çekincemiz varsa bile, bir polis merkezine girdiği, onu tanıyamayan birkaç polisle vakit öldürdüğü, bir dosya dolabını karıştırıp adına açılan kalın dosyaya şöyle bir göz attığı ve sonra tekrar çıkıp gittiği sahneyi görünce hepsi uçar gider. Böylesi havalı bir şeyden sonra şikâyet etmek ne mümkün.

Gangster güzellemesi bu türde kökenseldir ve hiçbir zaman ondan ayrı düşünülemez. Fakat elbette sorgulana-

bilir, ki sorgulanır da. Post kavgasında gammazların daha avantajlı olduklarını ve suçun karşılığı olmadığını –ya da huzurlu ve uzun bir yaşam bakımından bir karşılığı olmadığını– öğrendiğimiz ilk klasiklerden *Scarface* (1932) [*Yaralı Yüz*] ve *The Public Enemy*'de (1931) bu sorgulama biraz gönülsüz gibidir. Bir de, yolun sonuna gelindiği anlaşıldığında kendi kendini ilahlaştırmak da hiç fena bir yöntem değildir: Edward G. Robinson'un *Little Caesar*'da (1931) [*Küçük Sezar*] "Yüce Meryem, bu, yoksa Rico'nun sonu mu?" diye haykırışı. Ya da bir patlamayla ışıklar içinde yok olmak: James Cagney'in *White Heat*'de (1949) [*Büyük Öfke*] artık hayatta olmayan annesinin onu mesleğinde teşvik etmek için sürekli söylediği "Anne, dünyanın en iyisi" sözlerini tekrarladıktan hemen sonra havaya uçması gibi.

Robert Warshow isabetli bir tespitinde şöyle der: "Gerçek şehirler yalnızca suçluları doğurur; hayali olanlar ise gangsterleri: O, olmak istediğimiz, olmaktan korktuğumuz kişidir." Warshow, devamında, sıradışı bir önermede bulunarak, "psişenin modern hayatın nitelik ve taleplerini reddeden ve böylelikle bizzat 'Amerikancılığı' da reddeden yanı"nı ifade ettiğine hükmettiği gangsterden ziyade, nasıl bizzat Amerika'yı romantikleştirdiğini de gösteriyor. Bu doğru olabilir mi? Gangster gerçekten de modern hayat mı, Amerikancılığın kişiliğe bürünmüş hali mi? Şu anda öyle ve 1970'lerden itibaren hep böyle olageldi; Pauline Kael de *The Godfather* (1972) değerlendirmesinde Warshow'a karşı aynı noktaya parmak basmıştı. Bunun nedenlerinden biri de gangsterin daha bir yumuşaması, faaliyetlerinin daha gizli kapaklı ve kurumsal olmaya baş-

lamasıydı; ancak, genel olarak baktığımızda, Warshow'un hükmü doğrultusunda bir kaymaya da tanıklık ederiz. Şaşırtıcı gelebilir ancak "modern hayat" ve "Amerikancılık", bir zamanlar, en azından kimilerine göre, ilerici ve özgür bir sivil toplumu ve hukukun egemenliğini ifade ediyordu; risk sermayesi ve yasalar çerçevesinde ya da dışında devredilemez para kazanma hakkından bir hayli farklıydı bu.

Coppola'nın *Godfather* filmlerinde, özellikle de suçun büyük paralar kazandırdığı ancak bundan nemalananların artık elde edemeyecekleri hiçbir şey kalmadığı için kasvetli bir yalnızlığa sürüklendikleri ikincisinde (1974) karşımıza çıkan ahlaki ve toplumsal ortam tam da böyledir.

Michael Corleone'nin başdanışmanı ona neden herkesi öldürmek zorundaymış gibi hissettiğini sorduğunda, Michael sanki bu soruya cevap bile vermek abesmiş, her şey aşikârmış gibi bıkkın fakat dürüstçe şöyle der: "Tom, herkesi öldürmek zorundaymışım gibi hissetmiyorum. Sadece düşmanlarımı." Filmin sonlarına doğru bir sahnede, Michael ve adamları zaten gözaltında olan ve çok sıkı korunan bir gangsteri ortadan kaldırma planı yapmaktadırlar. İçlerinden biri bunu yapamayacaklarını, bunun başkanı öldürmeye çalışmak gibi bir şey olduğunu söyler (Amerikan filmlerinde ya da Amerikan tarihinde duyulmamış şey de değildir). Michael ilk iki tümcenin üzerine basa basa ve yine bıkkın bir ifadeyle şöyle der: "Bu hayatta kesin olan bir şey varsa, eğer tarih bize herhangi bir şey öğrettiyse, o da öldüremeyeceğin hiç kimse olmadığıdır."

Bu türün en muhteşem filmlerinden biri olan Scorsese'nin *Goodfellas*'ı (1990) belki de şimdiye dek yapılmış en eğlenceli dehşet filmlerindendir. Şöyle başlar: Gecenin

karanlığında yanlış şeritten, yani yolun sol tarafından giden büyük bir Amerikan otomobilini arkadan görürüz. Otomobil sağ şeride geçer, kamera solda kalır, otomobile yetişir ve bu kez onu yan taraftan görürüz. Ekran kararır ve "New York, 1970" yazısı çıkar. Otomobilde üç adam vardır, biri (Ray Liotta) diğer ikisine göre (Robert de Niro, Joe Pesci) daha gençtir. Otomobili genç adam kullanmaktadır ve bagajdan bir ses geldiğini düşünür. Açıp baktıklarında kan izleri olan bir çarşafa sarılı bir adamla karşılaşırlar ve, eyvah, adam hâlâ canlıdır: İşi bitirememişler. Pesci adamı altı ya da yedi kere bıçaklar. De Niro adama dört el ateş eder. Liotta bagaj kapağını kapatmak için öne adım atarken dış ses olarak onun sesini duyarız, şöyle der: "Kendimi bildim bileli hep bir gangster olmak istemişimdir." Kapağı sertçe kapatır, belli belirsiz bir tedirginlik yansıyan yüzünde kare donar ve enerjik bir orkestra müziği çalmaya başlar. Filmin adı ekranda belirip kaybolmadan hemen önce de vokalist girişini yapar. Çalan müzik Tony Bennett'ın seslendirdiği "From Rags to Riches"tir (sıfırdan gelip zengin olmak anlamında, ç.n.).

Amerikan rüyasıdır bu, ancak Liotta, elbette, aslında kavrayabildiğinden daha fazlasını söyler. O hep bir gangster olmak istemiştir ama gangster olmak böyle bir şey midir? Bu endişe filmin ilerleyen bölümlerinde de yakasını bırakmaz, ki Scorsese bu anlardan birinin kendi işleri arasında en beğendiği sahnelerden biri olduğunu söyler. Bu sahnede Liotta aynı anda birden fazla işi halletmeye çalışmakta ve sıkı sıkıya her şeyin kontrolü altında olduğu sanrısına tutunmaktadır. Erkek kardeşini hastaneden almaya gider, silah teslimatını geçici olarak kayınvalidesinin

garajına bırakır, bir uyuşturucu teslimatı yapar, eve gelip akşam yemeğini hazırlar ve bu esnada pişen pirzola ve sosu arada bir kontrol eder. Tüm bu zaman boyunca narkotik birime bağlı bir helikopter tarafından takip edilir; dış ses olarak olup biteni anlatır; kokain çeker, sürekli terler, sinir krizinin eşiğinde, manik bir haldedir fakat hâlâ aynı anda bunca işin altından nasıl da mükemmel bir biçimde kalkabildiğini düşünecek kadar da sıyırmış vaziyettedir. En nihayetinde, otomobilinin içindeyken tutuklandığında şöyle der: "Bir an için öldüğümü sandım. Sonra tüm o patırtıyı duyunca polis olduklarını anlamıştım." O hep bir gangster olmak istemişti ve artık pek bir seçeneği de kalmamıştı. Fakat, onun asıl istediği, işlerin başında duran, hayranlık duyabileceği hızlı ve etkin bir kişi olmaktı. Joseph Conrad'ın korku hissetmedikleri için kendi cesaretlerine hayret eden karakterlerinden biri gibiydi – aslında o kadar büyük bir korku içindedirler ki başka hiçbir duyguya yer kalmaz. Bu durum karşısında kahkahalarla gülmesek de, bu öyle garip bir çaresizliktir ki komik bir yanı da yok değildir.

Scorsese türün parametrelerinden (neredeyse) hiç çıkmaz ancak bize patolojik bir hal almış bir Amerikan güç ve başarı fantezisini her yönüyle ve müthiş bir yoğunlukla gösterir. Ayrıca, türe özgü asli bir avuntuya da çomak sokmuştur, ki *The Godfather* serisinin en önemli yönlerinden de biridir bu: *Organize* suç söz konusu olduğunda, düzenin her zaman düzensizlikten daha iyi olduğu profesyonel suç dünyasında asla kaza olmadığı fikri yıkılır. Gangster filmleri, pek çok başka şey dışında, nedensiz ve salt rastlantısal ölüm düşüncesinin terk edilmesiyle ilgilidir: Kontrollü ve gerekli yerlerde uygulanan şiddet.

Gangster filmi türler arasında en Amerikan olanıdır, ancak bunun nedeni başka yerde gangsterler olmayışı değil, sermaye sevdasından, parayı güce, gücü de özgürlüğe dönüştüren çürümeden bu denli beslenen başka bir kültür olmayışıdır. Hal böyleyken, bu geleneğe başka yerlerden de unutulmaz katkılar gelmiştir. Örneğin: Sergio Leone'nin *Once Upon a Time in America*'sı (1984) [*Bir Zamanlar Amerika'da*] "spagetti western" olarak görülemeyecek kadar ihtişamlı ve hüzünlüdür; Mike Hodges'un *Get Carter*'ı (1971) [*Yüzleşme*] ve John Mackenzie'nin *The Long Good Friday*'i (1980) [*Uzun Kutsal Cuma*]; başta *Le Samouraï* (1967) olmak üzere Jean-Pierre Melville'in kendine özgü tarza sahip bir dizi Fransız filmi ve aralarında Scorsese'in *The Departed* (2006) [*Köstebek*] filmine temel aldığı *Infernal Affairs* (2002) [*Kirli İşler*] filminin olduğu bir sürü Hong Kong yapımı.

Bir de bazı apar ve epiloglar vardır ki oldukça dikkat çekicidir. Yakın zamanda türün hayranları bir web sitesinde Wilder'ın eski komedisi *Some Like It Hot*'ın (1959) [*Bazıları Sıcak Sever*] bir gangster filmi olarak listelenmesine ateş püskürmüşlerdi, ki bu çıkışları gayet anlaşılır bir şey. Bu durum biraz da tesadüfen gerçekleşen bir Sevgililer Günü Katliamı'nın (*St Valentine Day's Massacre*) senaryolaştırılabildiği bir formun otoriter gücünden kaynaklanır; ve filmlerdeki gangsterler de gerçek hayattaki "ciddi" muadillerinden yalnızca ufak ve parodik bir adım uzaklıktadır ki bazen o bile yoktur. Bu bağlamda, aklıma Jim Jarmusch'un *Ghost Dog* (1999) [*Hayalet Köpek*] filmindeki, artık ihtiyarlayan silahşor hikâyesi geliyor. Merdivenlerden eğitimli birer katil gibi koşarak çıkarlar, ancak kurbanlarının kapısına vardıklarında yaşlı adamlar gibi nefes nefese kalırlar. Hiç böyle bir

senaryo olur mu? Şu yaşlanma meselesini halleden bir kurgucu falan yok mu? Ganster filmleri de diğer tüm türler gibi kendi sınırlarını zorlar. Tüm o çalım satan ya da tok bir sesle homurdanan adamlar ölümle yatıp kalkarlar ve sıklıkla da onları korkunç bir son bekler – böylelikle, zamanın ve sıradanlığın, onları geri kalan bizlere benzetecek bir komedinin de ötesine geçmiş olurlar.

Kadim dost. Bu türdeki filmler yerleşik kuralları olmadığı için tam manasıyla bir tür oluşturmazlar ve elbette canınız istediği zaman gruba yeni bir üye de alamazsınız. Yaptığınız müzikaller ya da westernler ya da gangster filmleri iyi veya kötü olabilir ve bu da tür bağlamında bir kıstas değildir. Öte yandan, nasıl ki sizinle ilgilenmeyen kişilerin sizi sevmesini sağlayamazsanız, insanların coşkuyla karşılayacağından emin olduğunuz bir film de yapamazsınız. Her koşulda, bu yarı-tür bize mecraya ve bizzat türe dair pek çok şey anlatır; o bulutsu eski hikâyeleri salt havada uçuştukları ve sürekli yinelendikleri için değil, onlardan hoşlandığımız, kişiliğimizin bir parçası olduklarını düşündüğümüz için anımsarız. Bu duygulanım belirtisi bilhassa önemli: Bizler bu filmlerin muhteşem oldukları iddiasında değilizdir, yalnızca onlarsız yapamayız.

İşte, kadim dost saydığımız filmlerin bazı özellikleri. Onlardan asla sıkılmayız ya da eğer sıkılırsak da bu rahatsız edici olmayan, nostaljik bir havada olur. Asla gene mi demeyiz, sadece memnuniyetle tekrar buyur ederiz. Arayı açmadıklarını düşünmekten hoşlanırız. Onlar taklit etmekten ya da anlatmaktan asla usanmayacağımız ifadeler ve numaralarla doludur. "Tekrar çal, Sam," deriz (ya da bazen bilgiç bilgiç "Çal bakalım, Sam"); "Walk

this way," deriz; Paul Heinreid'in *Now Voyager*'da (1942) [*Aşk Yolcuları*] iki sigarayı aynı anda yakışını izlemeye doyamayız; *The Rocky Horror Picture Show*'un (1975) repliklerinin yarısına dudaklarımızla sessizce eşilik ederiz; *Meet Me in St Louis*'de (1944) [*Sensiz Olamam*] Tootie kardanadamlarının kafalarını her kestiğinde tekrar tekrar ağlarız. Bu filmlerdeki her oyuncu tam olması gerektiği gibidir, ne eksik ne fazla. *The Prisoner of Zenda*'da (1937) [*Mahkûmlar Kalesi*] Albay Sapt'ı canlandıran C. Aubrey Smith'in kaskatı üst dudağı, kaskatı üst dudak konusunda bir standart haline gelmiştir; filmlerde oynayan hiçbir köpek diyaloglara Toto kadar mükemmel eşlik etmemiştir – tabii ki, artık Kansas'ta olmadıklarının farkındadır. Ve kötü bir esprisi bir kez tekrar edildiğinde –örneğin, *Young Frankenstein*'da (1974) [*Genç Frankenstein*] Frau Blücher'in her adı geçtiğinde atların kişnemeye başlaması– artık *ad nauseam* bir biçimde yinelenip durur ya da filmi bu kadar çok sevmesek kesin bıktırırdı.

Elbette, bunlar ortak anılarımız ya da birçoğumuz için öyle. Eğer öyle olmasaydı, böyle bir yarı-türden bile bahsedemezdim ve umarım yukarıda anımsattıklarım size kişiye özel bir derleme gibi gelmemiştir. Öte yandan, aslolan, onun hakiki bir tür olup olmaması ya da belirli anıları paylaşıyor olmak da değil. Aslolan, paylaşılan anının *türü*, duygulanım alanı, popüler bir mecrayla olan ilişkisidir. Tabii ki, sinema izleyicisinin büyük bir kısmı, sinefillerden ayrı olarak, az önce gördükleriyle ilgili, az önce tanık oldukları o âlemle ilgili benzer duygulara kapılırlar. İşin ilginç yanı, filmlerin dışında, eski televizyon programlarının da böyle hissetirdiği durumlar hiç de az değildir; bu

doğrultuda, başlarda bahsettiğim görüntü kavramı burada tekrar karşımıza çıkıyor: Önümüze hareketli resimler konur ve sonra bir daha konurlar.

Bu tür kalıcı ve manevi duygulanımlar da türlerin ilgimize ne çok ihtiyacı olduğunu gösteriyor. Kadim dostumuzdan ayrı bir tür yaratamasak da, türün bizzat tekrara dayalı özelliklerine karşı duyduğumuz yakınlıkla ve onlara gösterdiğimiz hoşgörüyle buna epey yaklaşabiliriz. Bir film istediği kadar basmakalıp olabilir, bildiği bilmediği her âdeti uygulamış olabilir, ancak can bulabilmesi tüm bunların bizde de hâlâ yaşıyor olmasına bağlıdır ve bu doğrultuda bizi korkutan türler bile iyi birer dosttur bizim için, yoksa zaten tür olamazlardı. Eğer Dyer'ın "yıldızlar önemlidir, çünkü yaşamın bizim için önemli olan yönlerini canlandırırlar" sözünü doğru kabul edersek, türler de bu durumda yıldızların nefes alıp verdikleri iklimler, kaygılarımızı –hukuka, mutluluğa dair şansımıza, suçluluk duygusu ya da cezalandırılmadan muaf olma hayallerimize ve diğer pek çok şeye dair– hayali bir biçimde geri dönüştüren kiplerdir. Ve belki de bunlar salt endişelerden de ibaret değildir. Fredric Jameson'ın da dediği gibi, en keyifli olduğumuz bu anda, aslında pek fazla kabul görmeyen kuşkularımızla meşgulüzdür ve "siyasi görüşlerimiz liberal ve siyaset-karşıtı bir sansür"ü atlatmanın derdindedir.

Sinemanın ölümleri

Quentin Tarantino'nun *Inglourious Bastards*'ı (2009) [*Soysuzlar Çetesi*] çok daha eski bir zamanda çekilmiş ol-

saydı bile, gene de hâlâ abartılı ve kendi kendine atıflarla dolu denebilecek, epey görkemli bir yangın sahnesiyle biter. Bir sinemayı perde üzerinde yakıyorsanız eğer, muhakkak ki, bu sanata dair bir yorumda bulunuyorsunuz demektir. Gerçi, bu türden bir sahne 21. yüzyılın başlarında olunca, ancak bütün bir alışkanlığın ve kültürün ardından yapılan ümitsiz bir anma törenine dönüşecektir. II. Dünya Savaşı sırasında işgalci Nazilerden kaçmayı başarmış bir Fransız-Yahudi sinema salonu sahibi, sinemasını kendisi de içindeyken yakmaya karar verir ve yangını başlatmak için de sembolik bir biçimde elindeki nitrat stoğunu kullanır. O sırada sinemada bir Alman savaş filmi gösterilmektedir, ancak asıl gerekçesi bu değildir. Bu bir gala gösterimidir ve Reich'ın birçok ekabiri de orada olacaktır: Hitler, Goebbels, Goering, Bormann. Hepsi de yangında kül olur; bu karşı-olgusal taktik oldukça tatmin edici olmuştur.

Akla Bulgakov'un *Usta ile Margarita*'sında şeytanın ağzından dökülen şu ünlü söz geliyor: "Elyazmaları yanmaz." Tabii, ancak şeytanın ilgisini çekmişlerse yanmazlar. Yoksa, Bulgakov'un da gayet iyi bildiği üzere, mis gibi de yanarlar. Filmler yanar, sinemalar yanar, iyi adamlar ve kötü adamlar da yanar. Tabii, aslında, Tarantino'nun kastettiği şeylerden biri de şuydu: Madem ki sinema sanatının sonu geldi, aramızdan görkemli bir biçimde ayrılmalı, ışıkla yaratılan sanatın yok oluşuna karşı ateş püskürmeliydi. Ve tabii bunu yaparken haklı bir davaya da hizmet etmeliydi, yani filmdeki Nazileri öldürmek gibi filme özgü haklı bir davaya. Farklı zamanlarda ve farklı şekillerde zaten ölmüş olan gerçek Naziler için artık yapacak bir şey elbette yok, ancak Tarantino'nun Almanlar'ı bu film her hatırlandı-

ğında bizim için mecburen birer açık hedef olacak. Bazı film ve elyazmaları vardır ki, yandıktan sonra dahi yaşamaya devam ederler ve Bulgakov'un şeytanının anlatmak istediği de işte böyle bir şeydi.

Sinemanın ölümü bugüne dek defalarca ilan edildi; öyle ki, bu durum 1920'lere ve sesin gelişine kadar geri gider. Ne var ki, bu tür iddialar son on ya da on beş yıldır daha bir alevlenmiş gibi, ki bunun çok çeşitli gerekçeleri var. Ölüm her koşulda fazlasıyla uç bir önerme ve Tanrı'nın ölümü ya da yazar ve romanın öteden beri yinelenip duran ölümleri gibi farklı örneklerde, bu bildirinin sonun yeniden dirilişten başka hiçbir yere varmayacak gibi görünüyor. Gene de, bu iddia ve tartışmaları ateşleyen bir şey olduğu muhakkak ve bunun ne olduğunu ortaya çıkarmak kayda değer bir girişim olacaktır – özellikle sonunda birden fazla unsurla karşılaşırsak.

Sinemanın ölüm tarihi olarak 1990'lara işaret eden Fransız sinema dergisi *Cahiers du cinéma*'nın tutucu yazarlarına göre, sinemanın ölümü, takdir edebilecekleri, yani 1950'lerden bu yana bağırlarına bastıkları, tam da Bresson ile Godard ve Hitchcock ile Nicholas Ray'in temsil ettiği, ticaret ve sanatın tuhaf bir karışımından oluşan filmlerin daimi bir yokluğu anlamına geliyordu. Keza, aynı anlayış uyarınca, yaşamaya devam edenler de hoşlanmadıkları filmlerdi; eski sinemaya özgü nitelikler barındıran filmler yeniden dirilmiş ve zafer kazanmışlardı: Téchiné'nin *Le lieu du crime*'i (1986), Blier'nin *Merci la vie*'si (1991), Carax'ın *Les amants du Pont Neuf*'ü (1991) [*Köprü Üstü Âşıkları*]. *Cahiers*, en nihayetinde, bizzat bu yeni/eski piyasaya ayak uydurdu ve gösterişli bir tanıtım ayağına dönüştü.

Susan Sontag'ın sinemanın ölümü anlayışı da buna benzer:

> Mesele artık takdir edebileceğiniz türden yeni filmlerin çıkacağına dair bir beklentinizin kalmayışı değil. Zaten bu türden filmler salt istisnai olmakla kalmamalı –ki bu büyük başarı her sanat dalı için geçerlidir–, aynı zamanda kapitalist ve kapitalizmi savunan bir dünyada film yapımına hâkim olan norm ve pratikleri de gerçek anlamda ihlal etmelidirler.

Diğerleri için sinemanın ölümü içerik ya da üslupla değil, teknolojiyle ve özellikle de filmlerin artık evlerde izlenebilir bir hal almasıyla ilgilidir – sinemanın ilk günlerinde cilveleşilip sonra terk edilen ve şimdi de, kimilerine göre, korkunç bir son olarak karşımıza çıkan bir olanak. Bu mesele televizyonla birlikte 1950'lerde zaten çözülmemiş miydi? Pek öyle değil. Televizyon ciddi bir ticari rekabeti de beraberinde getirmiş, film stüdyolarını büyük ekranlara uygun işler ve yalnızca sinemada düzgün bir biçimde gösterilebilecek özel efektler yapmaya itmişti ki izleyici de bu şekilde kıskıvrak yakalanabilmişti. Bu taktik bugün hâlâ I-Max ve 3D'nin yeniden canlanışıyla ve benzer aygıtlar üzerinden uygulanmaya devam ediyor. Yakınlarda bir sinemaya gittiğimde, koca bir salon dolusu beyaz çerçeveli plastik gözlüklerle kaplı yüzle karşılaştım ki bu manzara izlemeye geldiğim filmdeki her şeyden daha ürkütücüydü; acaba 1950'lere geri mi döndüm diye düşünmüştüm. Fakat küçük ekran, bir video oynatıcı-kaydedici değil de bir televizyon olarak kullanıldığı müddetçe çok fazla bir

değişiklik getirmemişti. Televizyon ve sinemanın ayrı ayrı programları vardı; film için ayrılan zamana kimsenin bir müdahalesi yoktu.

Betamax ve VHS cihazlarının icadıyla işin boyutu değişti ve üç radikal değişiklik geldi ki sıklıkla bir tane olduğu yanılgısına düşülür. Bunlardan yalnızca iki tanesi filme doğrudan etki eden bir önemdeydi. Örneğin, yönetmen Peter Greenaway sinemayı asıl mahvedenin uzaktan kumanda aygıtı olduğunu ileri sürmüştü, ancak, bu, hikâyenin yalnızca küçük bir kısmı. Bir uzaktan kumandamız varsa, herhangi bir filme istediğimiz zaman ara verebilir, onu durdurabilir ya da geri alabilirdik. Filmin nasıl ilerleyeceğine karar verebilmek gene de değişikliklerin yalnızca ilkiydi: Bir ara verebilir, aynı sahneyi tekrar tekrar, istediğimiz kadar izleyebilirdik; gözlerimizi bile kırpmadan tüm bir sahneyi atlayabilir ya da odadan çıkabilirdik. İkinci değişiklik ise, filmden ziyade, televizyon açısından önemliydi ve bu da kaydedebilme özelliğiydi; ki bu da artık programları yayımlandıkları anda izlemek zorunda olmadığımız anlamına geliyordu; yani teoride tüm bir yayın akışı kavramı ortadan kalkmıştı. Üçüncü olarak ise artık filmleri evde de izleyebilirdik; satın alabilir ya da kiralayabilirdik ve eğer canımız istemezse bir daha herhangi bir sinema salonuna adım dahi atmak zorunda değildik.

Az önce belirttiğim sonuçlar genellikle dijital teknolojiyle ilişkilendirilir ki bu kolaycı yaklaşım küçük bir tarihsel kaymayı da ifade eder. VHS'nin dijitallikle hiçbir ilgisi yoktur ve hangi teknolojinin ne anlama geldiğini bilmek burada önemlidir. Öte yandan, VHS ortadan kalkarken ve yakın tarih müzemizde onun yerini bu kez lazer-diskler

aldığında, aynı sonuçları bu kez dijital teknolojilerle elde etmeye başlayacağız ve başta yanlış yapılan bu ilişkilendirme de o zaman doğru olacak.

Gelgelelim, "dijital"in birçok farklı anlamı da var: Fotoğraf ve ses kaydı alanında yeni formlar, yeni görüntü aktarımı formları, farklı veri sistemleri arasında yeni işbirliği biçimleri, vb. Belgesel filmlerde dijital görüntü artık bir standart halini aldı ve uzun metrajlı filmlerin de birçoğu önce dijital olarak çekilip daha sonra projeksiyon için analog forma aktarılıyor. Çoğu film, nasıl bir kamera kullanılırsa kullanılsın, sanki djital olarak düzenlenmiş gibi *görünüyor*, çünkü ekrandaki hayali uzam, görüntülenen olgudan sonra bir araya getirilmiş oluyor – örneğin, böylelikle St. Paul ve Big Ben'i aynı sahnede bir arada görebiliyoruz *The Mummy Returns*'de (2001) [*Mumya Geri Dönüyor*] ve Guy Ritchie'nin *Sherlock Holmes*'ünde de (2009) bambaşka, hayali bir Londra coğrafyasına tanıklık edebiliyoruz. Görsel değişiklikleri algılamada en zayıf olanımız bile bir film sahnesinin kamera *için* düzenlendiğinin ayırdına varabilir (Cavell: bir film her zaman bir şeyin filmidir); insanların ya da nesnelerin görüntülenmeden önce (bir tür) gerçeklikte düzenlenmiş olduklarını ve bir film uzamının bir kamera *içinde* tertiplendiğini, dolayısıyla kamera çekime başlamadan önce hiçbir şeyin gerçek anlamda orada olması gerekmediğini bilir.

Tabii, bu görsel değişiklikleri hiç kaçırmayanlar için, dijital olsun olmasın, bir filmin herhangi bir röprodüksiyonuyla aynı filmin gerçek bir projektörden doğru hızda yansıyan görüntüsü arasında dağlar kadar fark vardır. Burada bir çeşit ölümden bahsetmek yerinde gibi, en nihayetinde,



Resim 10. Sessizliğin dili.

daha önce görülebilen bir şey –Peter Bogdanovich eski gümüş nitrat filmlerde gümüşün pırıltısını seçebildiğinden söz eder– artık görülemez olmuştur. Filmi durdurabilme ve evde izleyebilme şansının –eğer bu da görülenin görsel niteliğinden çıkarılabilen bir şeyse– ise bizim için bir değişiklik ya da bir kaybı temsil ettiğinden pek o kadar emin değilim. Fakat, elbette, eğer sinema anlayışınız değişim öncesinde kalmışsa –bir sinema salonuna gitmek, bilet satın almak, belirli bir süre boyunca karanlıkta oturup durdurulamayan ya da geri alınamayan bir film izlemek–, bu durumda, değişim sizin için yalnızca bir kaybı temsil etmiş olacaktır.

Fakat, şimdi, bu hiç de istisnai olmayan olgu ve olanaklara bir göz atalım. Film hâlâ büyük bir endüstri ya da

öyle olmaya devam edebilir. En yüksek hasılatlı Hint filmlerinin her biri 200 ila 350 milyon dolar kazandırmıştır. ABD'ye gelince, bu rakamlar 500 ila 750 milyon dolar arasındadır. Beyaz perdede görmüş olduğumuz çoğu film, hayata nasıl adım atmış olurlarsa olsunlar, anlayış bakımından hâlâ eski filmler gibidir. Buna karşılık, film yapmak artık her zamankinden daha ucuz ve yapılan film sayısı da hiç olmadığı kadar çok. Yakın gelecekte bir gün, ailenizden biri muhakkak bazı hareketli görüntüleri filme alacak ve bunları arkadaşlarına e-postayla gönderecek ya da Facebook'a koyacak. Bu bir (ya da bir kısım) film olacak ama film üzerinde olmayacak. Kitaplığımda bir sürü film ve avuçiçi cihazımda da birçok kitabım var. Dreyer'in *The Passion of Joan of Arc*'ı en iyi 35-mm bir projektörden izlenebilir, öte yandan, filmin Youtube sayesinde bir I-phone üzerinden bedavaya izleyebildiğim hali bir televizyon ya da büyük bir bilgisayar ekranında olup olabileceğinden çok daha net. Mevcut teknolojiyi herhangi birinden daha fazla takip eden birisi çıkıp ortada kesişen bu üç hikâyeyi çok farklı şekillerde çoğaltabilir.

Yeni medya bize, en azından içerik bakımından, eski medyaya her zamankinden daha fazla ulaşma imkânı sağlıyor. Tag Gallagher bunu şu sözlerle kayda geçmiştir: "Bir sinema âşığının hayatta olabileceği daha iyi bir zaman olamazdı – yalnızca nitratın izlenmeye değer olduğunu savunanların affına sığınıyorum." Jonathan Rosenbaum, sinemanın geçmişteki deneyimlerine dayanmayan bir film sevgisini kastederek, "artık yeni tür bir sinefili tasavvur edebilmek mümkün görünüyor" diye yazar. Marshall McLuhan yanılmıştı: Mecra bir mesaj değildi. Mecra mec-

radır ve depolamayla teslimat da yine depolamayla teslimattır. Ayrıca, eski hafıza ve aktarım biçimlerine takılı kalmak ve tabii en yeni olanın en iyi olduğunu varsaymak mecburiyetimiz de yok.

Fakat Marshall McLuhan bir açıdan da haklıydı: Hayatımızın bir parçası haline gelen her mecra muhakkak algı alışkanlıklarımıza da etki eder ve bizi her geçen gün daha da dijitalleştirir. Bunun anlamı, filmlerimiz aynı kalsa dahi, bizlerin değiştiğidir ve durumumuz Margaret Dumont'un *Duck Soup*'undaki gibi bir akıbete her geçen gün daha çok benzemeye başlar: Gözlerimize inanmamamız gerektiğini biliyoruzdur bilmesine, ancak bu kuşkuyla ne yapacağımızı bir türlü bulamayız.

Thomas Elsaesser, başlangıçtan günümüze peş peşe gelen sinema teknolojilerinin, "imgelerin maddi göndergelerinden koparılışına giden yolda atılan birer adıma işaret eden karmaşık bir gelişim çizgisi" olarak yorumlanabileceğini söyler. Bunlar tam da Barthes'ın fotoğrafta her daim mevcut olduğunu söylediği göndergelerdir, fakat bu koparılış, daha ziyade, giderek bir bütünlük sağlıyor gibi görünür, çünkü, görsel medyada ortaya çıkan her yeniliğin –örneğin, yüksek çözünürlüklü televizyon, hareketin yakalanması– imgenin gerçeklik etkisini artırdığı söylenir ki bu doğrudur. Ne var ki, bu yalnızca bir etkiden ibarettir. Bilmece ne mükemmelliğinden ne de inceliğinden bir şey kaybetmiştir. İmgenin gerçekliğine, onun bıraktığı ize, kalıbına ya da gölgesine müdahale ne kadar az olursa, o kadar gerçek görünecektir – aktarım esnasında aşırı yapay müdahalelere başvurmadan ekranda asla yeteri kadar sahici görünemeyeceği gibi. Bazin'in "gerçeklik takıntımız"

olarak adlandırdığı durum yalnızca daha ileri düzey fabrikasyon formlarıyla yatıştırılabilir ya da yumuşatılabilir. Bu bilmece belli bir raddeye kadar her daim film teknolojisinin bir parçası olagelmiştir ve Walter Benjamin de en çılgın fantezilerden bile daha fazla desteğe ihtiyaç duyan, fakat hiç böylesi bir destek almamış gibi görünen doğal bir güzellikten, teknoloji diyarındaki mavi çiçekten bahsederken işte bu noktaya temas eder. Bu açıdan baktığımızda, en iyi özel efektler hiç özel görünmeyenlerdir, çünkü efekt oldukları anlaşılmaz. Fakat Benjamin bile çiçeğin bu kadar mavileşebileceğini hayal etmemiştir ve çözümü olmayan bu bilmeceyi ve onun bir sarmala dönüşen çelişkilerini daha yeni yeni kavramaya başladık.

Steve Edwards "dijital imgeler ne kadar fotoğraftır?" diye sorar ve yanıt olarak hem dijital hem de kimyasal fotoğrafın muhtemelen önceden-var olan bir dünyayı tasvir ettiklerini söyler. "Ne var ki, piksellerin giderek daha fazla dönüşüm geçirmesi bu ilişkiyi zayıflatmıştır."

Bir resmin dünyayla olan ilişkisi, fotoğrafın kendine biçtiği o muhteşem mitlerden aslında her daim daha zayıf olageldi. "Dijital" de, bir anlamda, herhangi bir betimleme biçiminde ne kadar oynama yapılabileceğine dair geç gelen anlayışımıza verdiğimiz addan başka bir şey değil. Gene de, Edwards'ın da sorguladığı gibi, bir otomobil resmi bir bilgisayarda müdahale edilerek bir bisiklete dönüştürüldüğünde ortaya çıkan sonucu hâlâ bir fotoğraf olarak kabul edebilir miyiz, bunu sormamız lazım. Bu gerçekten harika bir soru ve bence bunun yanıtı şu: Eğer yapılan müdahaleden haberimiz yoksa, buna bir fotoğraf diyebiliriz – bir bisiklete ait bir fotoğraf.

Doğal bir köken ve samimi bir teknoloji hayali, 0 ve 1'lerle gerçekliği andıran hiçbir şey yaratılamayacağı varsayımı, yalnızca analog işlemlerin güvenilir olduğu fikrinden yola çıkarak, sırf imge bilgisayarla *başkalaştırıldı* diye dijital bir filmin dünyayı olduğu gibi yansıtamayacağını düşünmek, en az eski fotoğraf anlayışına duyulan herhangi naif bir inanç kadar abartılı bir tepkidir. Hem dijital hem de analog formatların kökten bir biçimde yeniden düzenlenebilir olduklarını anlamak ve dijital teknolojinin bu oyunda çıtayı ne denli yükselttiğini kavramak, belki de hep olduğumuz bir yere geri dönmek anlamına gelir. Filmin ne kadar hakiki ya da ne kadar taklit olduğuna veya gerçekliği yansıtıp yansıtmadığına, hakikat ve gerçekliğe dair diğer tüm meselelerde olduğu gibi karar veririz: Kanıtları toplayarak, karşılaştırmalar yaparak, kendi gözlerimize inanarak ve başka neyin inanılabilir olduğunu bulmaya çalışarak.

Dijital çağda yıkılan ya da ölen veya parçalanan, bir dönem film tarafından tanımlanmış olan bir anlamlar bütünüdür: Sanat, endüstri, sergi alanı, alışkanlık, şöhret yörüngesi. Hatta filmler bir gün gelip ayrı ayrı lokasyonlara kargolanmak yerine bir sunucudan indirilmeye başlayınca muhtemelen Multiplex de yavaş yavaş ortadan kalkacak; ve DVD'lerin akıbeti de CD'ler gibi olabilir. Filmleri artık I-Tunes benzeri bir platformdan sipariş edip izlemeye başlayacağız ki birçok kişi halihazırda böyle yapıyor. Eminim bir gün gelip yıkılacak daha nice alışkanlığımız var.

Fakat, biri sağlam diğeri zayıf olmak üzere, filmin iki anlamının yerinde kalacağına inanıyorum – ki kavramın bu ikisi arasındaki çekim sayesinde hayatta kalmaya de-

vam edeceğini de düşünüyorum. Acaba adı da bir gün değişebilir mi? "Film"i kelime anlamının bir ya da iki veçhesinde farklı bir adla anabilir miyiz? Olmaz diye bir şey yok, ancak buna pek ihtimal vermiyorum.

Bu iki anlamın ne olduğuna gelirsek: Bir film, (sözlükteki titiz tanımı hatırlayın: "bir öykünün, oyunun, vakanın, olayın, vb. sinematografik betimlenişi") ister bir belgesel, bir sanatsal yerleştirme, katı bir gerçekçilik örneği ya da tam bir fantezi ürünü olsun, biçimlenmiş, açılanmış, sonlu ve tasarlanmış bir öykü ya da bir önermedir. İnsanlar bir film izlediklerini söylediği zaman anladığımız şey tam olarak budur. Film yapımcısı da bu tür işler yapan kişidir. Diğer anlamı da yine metnin başlarında değindiğim görüntü çekimiyle ilgilidir: Yakalanan hareketlerden oluşan, uzun ya da kısa, kurmaca ya da gerçek bölüm veya sahneler. Bu parçalar birleşerek ilk anlamdaki türden bir filme dönüşebilirler; ne var ki, böyle bir zorunluluk da yoktur ve bu da forma özgürlük katan yönlerden biridir ve onlara asıl değer kazandıran da, genellikle, sahte dahi olsalar, verdikleri rastlantısallık duygusudur.

Bu doğrultuda, dijital film fotoğrafa olan sadakati bir yönüyle muhafaza etmeye devam eder. Sinemanın ilk dönemlerinde kazara filme alınmış yüz kızartıcı anlara dair nice hikâye vardır ve, Tom Gunning'in sözleriyle, "filme almanın çoğu zaman kazara gerçekleştiği olgusu, hakikatin insan olmayan bir aracısı olarak kamera anlayışına vurgu yapar". Kamera yalan söyleyebilir ancak kazalar bunu yapamazlar. Bu noktada, Noël Burch'ün şu iddiası önem kazanıyor: Film bilhassa şansa tabiyken, onunkisi tam da bu durumu aşabilmenin tarihidir: "Salt şansa dayalı bu

dünya (...) sıklıkla kadraj dışında kalan alanın unutulmuş bir köşesinde kalmaya zorlanır." Filmin bahsettiğim ilk anlamı, ikinci anlamını yenilgiye uğratmaya çalışır. Visconti'nin *Leopar*'ı (1963) gibi başyapıtların bunu az çok başardıklarını düşünebiliriz; ya da Buñuel'in *Los Olvidados*'unun (1950) neredeyse başardığını.

Filme bu denli önem atfetmemizin nedeni şu olabilir: Leo Charney ve Vanessa Schwartz'a göre, film "modernitenin sunduğu avuntu ya da heyecanlar karşısında yalıtılmış anları belirleme, ayarlama ve betimleme dürtümüz"e mükemmel bir karşılıktır; fakat, şu da var ki, film bunu ancak –çoğu zaman yaptığımız gibi– onu makaralı bir fotoğraf formu addettiğimiz zaman yapabilir. Film, o büyülü ve canlandırma özelliği içindeyken, ne belirlemeye, ne ayarlamaya, ne de herhangi bir şeyi betimlemeye çalışır; ne yakalar, ne tutar, ne de dondurur; nesnesini kendi haline bırakır, onlara yeniden can verir; ve, itinalı olsun veya olmasın, anılarımızla düşlerimizi iç içe geçirmek suretiyle, çoğu kez inanmakta zorlansak bile inkâr da edemediğimiz bir hareket imgesi sunar. Bunu anlamak için cep telefonlarınızdaki o çocukları ya da Marlene Dietrich'in o tek kaşını ironik bir biçimde kaldırışını bir kez daha izlemeniz yeterli.

Kaynaklar

I. Bölüm

Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time* (Cambridge ve Londra: Harvard University Press, 2002), s. 172.

Sandra Aamodt ve Sam Wang, *Welcome to Your Brain* (New York, Berlin, Londra: Bloomsbury, 2008), s. 47.

Joseph ve Barbara Anderson, "The Myth of Persistence of Vision Revisited", *Journal of Film and Video*, 45(1) (Bahar 1993).

Hollis Frampton, "Lecture", P. Adams Sitney (yay. haz.), *The Avant-Garde Film* (New York: New York University Press, 1978) içinde, s. 279.

Virginia Woolf, "The Cinema", *The Captain's Death-Bed and Other Essays* (New York ve Londra: Harcourt Brace Jovanovich, 1978), s. 181.

Walter Benjamin, " A Small History of Photography", *One Way Street and Other Writings*, çev.: Edmund Jephcott ve Kingsley Shorter (Londra: Verso Books, 1979), s. 242-3.

Roland Barthes, *Camera Lucida*, çev.: Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), s. 28, 5, 79, 90, 96.

André Bazin, *What is Cinema?* 1. Cilt, çev.: Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1967), s. 12, 29, 30.

Aristoteles, *Poetics*, çev.: S. H. Butcher (New York: Hill and Wang, 1961), s. 55, 56.
Patricia Aufderheide, *Documentary Film: A Very Short Introduction* (Oxford, New York: Oxford University Press, 2007), s. 56.
Wheeler Winston Dixon ve Gwendolyn Audrey Foster, *A Short History of Film* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2008), s. 1-3.
Charles Musser, "Introducing Cinema to the American Public", Gregory A. Waller (yay. haz.), *Moviegoing in America* (Oxford ve Malden, Mass: Blackwell, 2002), s. 13.
Noël Burch, *Theory of Film Practice*, çev.: Helen R. Lane (Princeton: Princeton University Press, 1981), s. 12.
Luis Buñuel, "Dreyer's *Joan of Arc*", Francisco Aranda (yay. haz.), *Luis Buñuel* (New York: Da Capo, 1978) içinde, s. 268.
P. Adams Sitney, *Modernist Montage* (New York: Columbia University Press, 1990), s. 17.
Lev Kuleshov, *Kuleshov on Film*, çev.: Ron Levaco (Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Press, 1974), s. 48.
Sean Cubitt, *The Cinema Effect* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004), s. 97.
Donald Crafton, *Before Mickey* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), s. 8, 12, 52.

II. Bölüm

Lillian Rose, "With Fellini", *The New Yorker*, 24 Haziran 1985.
John Gregory Dunne, *Monster* (New York: Random House, 1997).

André Bazin, *What is Cinema?* 1. Cilt, çev.: Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1967), s. 74, 83, 9, xviii.

Peter Biskind, *Star: How Warren Beaty Seduced America* (New York: Simon & Schuster, 2011), s. 160.

Richerd Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (Londra: Routledge, 2003), s. 17.

Laura Mulvey, *Death 24x a Second* (Londra: Reaktion Books, 2006), s. 17, 67, 69.

Robert Desnos, *Cinéma* (Paris: Gallimard, 1966), s. 9.

Alain Badiou, "Du cinéma comme emblème démocratique", *Critique*, Ocak-Şubat 2005, s. 9.

Roland Barthes, Mythologies, çev.: Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1972), s. 27-8.

Buñuel'in kullandığı ifade "yüzlerinin acınası coğrafyası"dır. Alıntılandığı kitap: Francisco Aranda, *Luis Buñuel: A Critical Biography*, çev. ve yay. haz.: David Robinson (New York: Da Capo, 1976), s. 268.

Luis Buñuel, *Mon dernier soupir* (Paris: Robert Laffont, 1982), s. 173.

William Rothman, *Documentary Film Classics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), s. 27, 24, 112, 44.

Jacques Rancière, *La fable cinématographique* (Paris: Seuil, 2001), s. 201-2.

Philip Lopate, *Notes on Night and Fog* (New York: Criterion Collection, 2003).

Emilie Bickerton, *A Short History of Cahiers du Cinema* (Londra: Verso, 2009), s. 2.

Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, çev.: E. F. N. Jephcott (Londra: Verso, 1978), s. 163.

Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma* (Paris: Gallimard, 1998), s. 86.

Stuart Galbraith IV, *The Emperor and the Wolf* (Londra ve New York: Faber and Faber, 2001), s. 253.

A. L. Rees, A *History of Experimental Film and Video* (Londra: BFI Publishing, 1999), s. viii.

Leo Charney ve Vanessa Schwartz (yay. haz.), *Cinema and the Invention of Modern Life* (Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Press, 1995), s. 6.

Hollis Frampton, "A Pentagram for Conjuring the Narrative", P. Adams Sitney (yay. haz.), *The Avant-Garde Film* (New York: New York University Press, 1978), s. 284.

François Truffaut, "Une certaine tendance du cinéma français", *Cahiers du cinéma*, Ocak 1954.

François Truffaut, "Ali Baba et la politique des auteurs", *Cahiers du cinéma*, Şubat 1955.

Andrew Sarris, *The American Cinema* (New York: Da Capo, 1996), s. 29-30.

David Lynch, *Catching the Big Fish* (New York: Tarcher, 2007), s. 51.

Esther Leslie, *Hollywood Flatlands* (Londra: Verso, 2002), s. 289, 291.

Stanley Cavell, *The World Viewed* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979), s. 168, 170, 171.

III. Bölüm

Hollis Frampton, "Lecture", P. Adams Sitney (yay. haz.), *The Avant-Garde Film* (New York: New York University Press, 1978), s. 276.

Georges Duhamel, *Scènes de la vie future* (Paris: Mercure de France, 1930), s. 58.

Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility", *Selected Writings*, 4. Cilt, çev.: Harry Zohn ve Edmund Jephcott (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003) içinde, s. 268, 269.

Pauline Kael, *Going Steady* (Boston: Little Brown, 1970), s. 129.

Susan Sontag, "The Decay of Cinema", *New York Times*, Şubat 1996.

William Paul, "The K-Mart Audience in the Mall Movies", Gregory A. Waller (yay. haz.), *Moviegoing in America* (Oxford ve Malden, Mass.: Blackwell, 2002) içinde, s. 286.

Stephen Barber, *Abandoned Images: Film and Film's End* (Londra: Reaktion Books, 2010), s. 12, 7, 26, 88, 8.

John Eberson, "A Description of the Capitol Theatre, Chicago (1925)", Gregory A. Waller (yay. haz.) *Moviegoing in America* (Oxford ve Malden, Mass.: Blackwell, 2002), s. 107.

Jacques Rancière, "L'affect indécis", *Critique*, Ocak-Şubat 2005, s. 154.

Philip Larkin, "Poetry of Departures", *The Less Deceived* (Londra: Faber, 1955), s. 22.

George N. Fenin ve William K. Everson, *The Western: From Silent to the Seventies* (New York: Penguin, 1977), muhtelif yerlerde.

Robert Warshow, *The Immediate Experience* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002), s. 100, 107.

Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (Bloomington ve Londra: Indiana University Press/BFI Publishing, 1992), s. 9.

Jonathan Rosenbaum, *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia* (Chicago: University of Chicago Press, 2010), s. xii, 5.

Thomas Elsaesser, "Early Film History and Multimedia", Wendy Chun ve Tom Keenan (yay. haz.), *New Media, Old Media* (New York: Routledge, 2006), s. 23.

Steve Edwards, *Photography: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2006), s. 132.

Tom Gunning, "Tracing the Individual Body", Leo Charney ve Vanessa Schwartz (yay. haz.), *Cinema and the Invention of Modern Life* (Berkeley ve Londra: University of California Press, 1995), s. 36.

Noël Burch, *Theory of Film Practice* (Princeton: Princeton University Press, 1981), s. 118.

Charney ve Schwartz (yay. haz.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, s. 3.

Ek Okuma

Lawrence Alloway, *Violent America: The Movies, 146-1964* (New York: Museum of Modern Art, 1971).

Rick Altman, *The American Film Musical* (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1987).

Dudley Andrew, *What Cinema Is* (Oxford: Blacwell, 2010).

Rudolf Arnheim, *Film as Art* (Londra: Faber, 1958).

Patricia Aufderheide, *Documentary Film: A Very Short Introduction* (Oxford ve New York: Oxford University Press, 2007).

Antoine de Baecque, *La Cinéphilie* (Paris: Fayard, 2003).

Béla Balázs, *Theory of the Film*, çev.: Edith Bone (New York: Dover, 1970).

Tino Balio, *The American Film Industry* (Madison: University of Wisconsin Press, 1976).

Tino Balio, *Grand Design* (New York: Scribner, 1993).

Stephen Barber, *Abandoned Images: Film and Film's End* (Londra: Reaktion Books, 2010).

Roland Barthes, *Canera Lucida*, çev.: Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981).

Roland Barthes, *Mythologies*, çev.: Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1972).

André Bazin, *What is Cinema?*, çev.: Hugh Gray (Berkeley, Los Angeles ve Londra: University of California Press, 1967).

Walter Benjamin, *One Way Street and Other Writings*, çev.: Edmund Jephcott ve Kingsley Shorter (Londra: Verso Books, 1979).

Walter Benjamin, *Selected Writings*, 4. Cilt, çev.: Edmund Jephcott vd. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003).

Emilie Bickerton, *A Short History of Cahiers du Cinema* (Londra ve New York: Verso, 2009).

D. Borwell, *Ozu and the Poetics of Cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1988).

D. Bordwell, *On the History of Film Style* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997).

D. Bordwell, *Planet Hong Kong* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000).

Steven T. Brown, *Cinema Anime* (Londra: Palgrave Macmillan, 2006).

K. Brownlow, *The Parade's Gone By* (New York: Knopf, 1968).

Noël Burch, *Theory of Film Practice*, çev.: Helen R. Lane (Princeton: Princeton University Press, 1981).

Noël Burch, *To the Distant Observer*, yay. haz.: Annette Michelson (Berkeley, Los Angeles ve Londra: University of California Press, 1979).

Noël Burch, *Life to Those Shadows*, çev. ve yay. haz.: Ben Brewster (Berkeley, Los Angeles ve Londra: University of California Press, 1990).

Stanley Cavell, *The World Viewed* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979).

Stanley Cavell, *Pursuit of Happiness* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981).

Leo Charney ve Vanessa Schwartz (yay. haz.), *Cinema and the Invention of Modern Life* (Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Press, 1995).

Wendy Chun ve Thomas Keenan (yay. haz.), *New Media, Old Media* (New York: Routledge, 2006).

David A. Cook, *History of Narrative Film* (New York: Norton, 2004).

Donald Crafton, *Before Mickey* (Chicago: University of Chicago Press, 1993).

Donald Crafton, *The Talkies* (Berkeley, Los Angeles ve Londra: University of California Press, 1997).

Jonathan Crary, *Techniques of the Observer* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990).

Sean Cubitt, *The Cinema Effect* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004).

Gilles Deleuze, *Cinéma 1 ve 2* (Paris: Minuit, 1986, 1989).

Robert Desnos, *Cinéma* (Paris: Gallimard, 1966).

Wheeler Winston Dixon ve Gwendolyn Audrey Foster, *A Short History of Film* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2008).

Mary Anne Doane, *The Emergence of Cinematic Time* (Cambridge, Mass. ve Londra: Harvard University Press, 2002).

John Gregory Dunne, *Studio* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969).

John Gregory Dunne, *Monster* (New York: Random House, 1997).

Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (Londra: Routledge, 2003).

Steve Edwards, *Photography: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2006).

Sergei Eisenstein, *Film Form*, yay. haz. ve çev.: Jan Leyda (New York: Harcourt Brace, 1949).

Lotte Eisner, *The Haunted Screen*, çev.: Roger Greaves (Berkeley: University of California Press, 1969).

Thomas Elsaesser ve Adam Barker (yay. haz.), *Early Cinema* (Londra: BFI Publishing, 1990).

Christoher Finch, *The Art of Walt Disney: From Mickey Mouse to the Magic Kingdoms* (New York: H. N. Abrams, 1973).

Christine Gledhill ve Linda Williams (yay. haz.), *Reinventing Film Studies* (New York: Oxford University Press, 2000).

Jean-Luc Godard, *Histoires du Cinéma* [Paris: Gallimard (kitap); Gaumont (DVD), ikisi de 1998].

Tom Gunning, *The Films of Fritz Lang* (Londra: BFI Publishing, 2000).

Mark Hansen, *New Philosophy for New Media* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004).

Miriam Hansen, *Babel and Babylon* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991).

Forsyth Hardy, *Grierson on Documentary* (Berkeley: University of California Press, 1966).

Dan Harries (yay. haz.), *The New Media Book* (Londra: BFI Publishing, 2002).

Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (Bloomington ve Londra: Indiana University Press/BFI Publishing, 1992).

Anton Kaes, *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989).

Christian Keathley, *Cinephilia and History* (Bloomington: Indiana University Press, 2006).

Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler* (Princeton: Princeton University Press, 1947).

Siegfried Kracauer, *Theory of Film* (New York: Oxford University Press, 1960).

Lev Kuleshov, *Kuleshov on Film*, çev.: Ron Levaco (Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Press, 1974).

Esther Leslie, *Hollywood Flatlands: Animation, Critical Theory and the Avant-Garde* (Londra: Verso, 2002).

Richard Maltby, *Harmless Entertainment: Hollywood and the Ideology of Consensus* (Metuchen, NJ.: Scarecrow Press, 1983).

Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge, Mss. ve Londra: MIT Press, 2001).

Christian Metz, *Film Language*, çev.: Michael Taylor (Chicago: University of Chicago Press, 1991).

James Monaco, *How to Read a Film* (New York: Oxford University Press, 2009).

Laura Mulvey, *Death 24x a Second* (Londra: Reaktion Books, 2006).

Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (New York: Palgrave Macmillan, 2009).

Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907* (New York: Scribner, 1990).

Susan J. Napier, *Anime from Akira to Princess Mononoke* (New York: Palgrave, 2001).

Michael North, *Camera Works: Photography and the Twentieth-Century World* (New York: Oxford University Press, 2005).

Geoffrey Novell-Smith (yay. haz.), *Oxford History of World Cinema* (Oxford ve New York: Oxford University Press, 1997).

Geoffrey O'Brian, *Castaways of the Image Planet* (Washington, DC: Counterpoint, 2002).

S. S. Prawer, *Caligari's Children* (Oxford ve New York: Oxford University Press, 1980).

V. I. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, çev. ve yay. haz.: Ivor Montagu (Londra: Vision, 1968).

Jacques Rancière, *La fable cinématographique* (Paris: Seuil, 2001).

Robert Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema* (Princeton: Princeton University Press, 2008).

A. L. Rees, *A History of Experimental Film and Video* (Londra: BFI Publishing, 1999).

David Robinson, *From Peepshow to Palace* (New York: Columbia University Press, 1996).

D. N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine* (Durham ve Londra: Duke University Press, 1997).

Jonathan Rosenbaum, *Movie Wars* (Chicago: A. Capella, 2000).

Jonathan Rosenbaum, *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia* (Chicago: University of Chicago Press, 2010).

Paul Rotha, *The Film Till Now* (New York: Twayne, 1960).

William Rothman, *Documentary Film Classics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

Barry Salt, *Film Style and Technology* (Londra: Starword, 1983).

Andrew Sarris, *The American Cinema* (New York: Dutton, 1968).

Thomas Schatz, *Hollywood Genres* (Philadelphia: Temple University Press, 1981).

P. Adams Sitney (yay. haz.), *The Avant-Garde Film* (New York: New York University Press, 1978).

P. Adams Sitney, *Modernist Montage* (New York: Columbia University Press, 1990).

Robert Sklar, *Movie-Made America* (New York: Random House, 1975).

Robert Sklar, *World History of Film* (New York: Harry. N. Abrams, 2002).

Susan Sontag, *On Photography* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977).

Garrett Stewart, *Between Film and Screen* (Chicago: University of Chicago Press, 1999).

Andrei Tarkovsky, *Sculpting in Time*, çev.: Kitty Hunter-Blair (New York: Alfred A. Knopf, 1987).

Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armour* (Princeton: Princeton University Press, 1988).

David Trotter, *Cinema and Modernism* (Oxford: Blackwell, 2007).

Gregory A. Waller (yay. haz.), *Moviegoing in America* (Oxford ve Malden, Mass: Blackwell, 2002).

Robert Warshow, The Immediate Experience (Garden City, NY: Doubleday, 1962).

George Wilson, Narration in Light (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986).

Peter Wollen, *Signs and Meaning* (Londra: BFI Publishing, 1979).

Peter Wollen, *Singin' in the Rain* (Londra: BFI Publishing, 1992).

Virginia Woolf, "The Cinema", *The Captain's Death-Bed and Other Essays* içinde (New York ve Londra: Harcourt Brace Jovanovich, 1978).

80 Filmde Devr-i Âlem

Aşağıdaki liste gelişigüzel hazırlanmamış olup tatmin edici bir çoğunluğun önem bakımından hemfikir oldukları yapıtlardan derlenmiştir. Gene de, burada yer almayan çok iyi birçok film var ve ben de bunları okurlara yalnızca birer öneri, sinema dünyasında ve dünya sinemasında heyecan dolu bir yolculuk yapma fırsatı olarak sunuyorum.

ABD

An American in Paris (Minnelli) 1951
The Gold Rush (Chaplin) 1925
Goodfellas (Scorsese) 1990
Intolerance (Griffith) 1916
Mulholland Drive (Lynch) 2001
Nashville (Altman) 1975
The Scarlet Empress (Sternberg) 1934
The Searchers (Ford) 1956
Some Like It Hot (Wilder) 1959
Touch of Evil (Welles) 1958

Almanya

Aguirre, the Wrath of God (Herzog)

The Cabinet of Dr Caligari (Wiene) 1919
M (Lang) 1931
Nosferatu (Murnau) 1922
Not Reconciled (Straub) 1965
Pandora's Box (Pabst) 1929
Wings of Desire (Wenders) 1987

Arjantin
Hour of the Furnaces (Getino/Solanas) 1973
The Swamp (Martel) 2001

Birleşik Krallık
Brief Encounter (Lean) 1945
Kind Hearts and Coronets (Hamer) 1949
Peeping Tom (Powell) 1960
The Third Man (Reed) 1949

Brezilya
Antonio das Mortes (Glauber Rocha) 1969
Bus 174 (Padilha/Lacerda) 2002
Central Station (Salles) 1998
Land in Anguish (Glauber Rocha) 1967

Çin
Hero (Zhang) 2002
Still Life (Zhangke) 2006
Yellow Earth (Chen) 1984

Danimarka
Breaking the Waves (von Trier) 1996

Day of Wrath (Dreyer) 1943

Fransa
Breathless (Godard) 1960
Children of Paradise (Carné) 1945
La Jetée (Marker) 1962
Night and Fog (Resnais) 1955
Pickpocket (Bresson) 1959
Rules of the Game (Renoir) 1939

Hindistan
Chandralekha (Vasan) 1948
Pather Panchali (Ray) 1955
Salaam Bombay (Nair) 1988

Hong Kong
Heroes Shed No Tears (Woo) 1986
In the Mood for Love (Kar-wei) 2000

İran
Close Up (Kiorastami) 1994
Crimson Gold (Panahi) 2003

İspanya
Land without Bread (Buñuel) 1933
Viridiana (Buñuel) 1961
Volver (Almodóvar) 2006

İsveç
Persona (Bergman) 1966

Wild Strawberries (Bergman) 1957

İtalya

The Battle of Algiers (Pontecorvo) 1966
L'Avventura (Antonioni) 1960
La Dolce Vita (Fellini) 1960
Rocco and His Brothers (Visconti) 1960
Rome Open City (Rossellini) 1945

Japonya

The Hidden Fortress (Kurosawa) 1958
In the Realm of the Senses (Oshima) 1976
Seven Samurai (Kurosawa) 1954
Tokyo Story (Ozu)
Ugetsu Monogatari (Mizoguchi) 1953

Küba

The Last Supper (Gutierrez Alea) 1976
Memories of Underdevelopment (Gutierrez Alea) 1968

Macaristan

Colonel Redl (Szabo) 1985
The Red and the White (Jancsó) 1981

Mali

Yeelen (Cissé) 1987

Meksika

Amores Perros (González Iñárritu) 2000
Los Olvidados (Buñuel) 1950

Maria Candelaria (Fernandez) 1944

Polonya

Ashes and Diamonds (Wajda) 1958

Bariera (Skolimowski) 1966

Portekiz

Voyage to the Beginning of the World (Oliveira) 1997

Rusya/SSCB

Battleship Potemkin (Eisenstein) 1925

Come and See (Klimov) 1985

Ivan the Terrible (Eisenstein) 1944, 1958

Man with a Movie Camera (Vertov) 1929

Nostalgia (Tarkovsky) 1983

Senegal

Ceddo (Sembene) 1977

God of Thunder (Sembene) 1971

Tayvan

The Terrorizer (Yang) 1986

FİLM

MICHAEL WOOD

Türkçesi: NURSU ÖRGE

SİNEMA SANATININ YİRMİNCİ YÜZYILI ŞEKİLLENDİREN EN ÖNEMLİ DİNAMİKLERDEN BİRİ OLDUĞU ARTIK TARTIŞMA KONUSU DAHİ EDİLMİYOR. ESASEN, FİLM OLGUSU KENDİ VARLIK SINIRLARINI DA AŞARAK DEVASA BİR SANAYİ KOLUNDAN MODERN BİR MİTOLOJİYE KADAR BİRÇOK FARKLI KİMLİĞE BÜRÜNDÜ. BU KILAVUZ METİN, BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK FİLMİN OYNADIĞI AĞIRLIKLI ROLÜ HEP MERKEZDE TUTUP, ONUN TOPLUM ÜZERİNDE YARATTIĞI ETKİDEN BİR SANAT FORMU OLARAK KABUL GÖRMESİNİN MÜMKÜN OLUP OLMADIĞINA, ORADAN DA DİJİTAL ÇAĞDAKİ AKIBETİNE KADAR KAPSAMLI BİR SORUŞTURMAYA GİRİŞİYOR. OLGULAR VE ÖZGÜN ÖRNEKLEMELERLE DESTEKLENEN, AÇIKLAYICI VE ÖZLÜ BİR FİLM ÇÖZÜMLEMESİ.

Kültür Kitaplığı: 163; Sanat: 23





D